بين العرب واسرائيل

حافظ الجمالي

كثيراً ما يقرأ الإنسان في القواميس تعريفات مختصرة للكلمات أو الأحداث ، ويعتبر ما يقرؤه عادياً جداً ، لأن الطموح فيه محدود : إنه كلمة نريد أن نعرف معناها ، أو علَم مشهور نريد أن نعرف شيئاً ما عن حياته ، أو حادثة تاريخية نريد أن نعرف ما إذا كانت على وجه الضبط . ومع ذلك فان بعض هذه التعاريف يبدو أحياناً في غاية الروعة ، لا عن قصد أراده صاحب القاموس ، ولكن لشيء آخر ، أظنه « الحالة النفسية » لطالب التعريف .

وعلى سبيل المثال أقرأ في المنجد تعريفاً صغيراً جداً للحروب الصليبية ، يختصر أحداثها كلها في ٤٧ كلمة منها أربع كلمات هي حروف جر ، فلا يبقى إلا ثلاث وأربعون كلمة . ومع ذلك فان هذا التعريف الموجز جداً ، بدا لي رائعاً . إنه يقول :

« الحملات الصليبية – حملات عسكرية قام بها مسيحيو الغرب في القرون الوسطى (١٠٩٦– ١٢٩١) للاستيلاء على الأراضي المقدسة . سميت بهذا الاسم لأن المحاربين وضعوا على ثيابهم وأسلحتهم ، شارة الصليب . تقسم عادة إلى ٨ حملات عسكرية ، سبقتها حملة شعبية . انتهت بطرد الفرنج تماماً من الأراضي العربية على يد المماليك في أواخر القرن ١٣ »

ذلك هو التعريف ، فمن أين جاءت فيه الروعة . إن مجرّد اختصار أحداث لها ما نعرف من الخطورة ، وأحدثت مانعرف من الويلات ، وذبح فيها العرب ذبح النعاج في عدد لامحدود من المعارك ، وذاق فيها من لم يذبح آلاماً لاتوصف في هذا العدد الصغير من الكلمات ، يُهوِّن الأمر علينا ، نحن الذين لم نعش مآسي تلك الحروب ، ويجعلها أمراً يسيراً جداً ، ثم تأتي العبارة الأخيرة ، لتمحو المأساة كلها ، وتجعلها سعادة كبيرة . ذلك أن الحروب الصليبية انتهت بطرد الفرنجة تماماً من الأراضي العربية . وليس من الصعب هنا أن يقفز بنا الخيال إلى تعريف للحروب العربية الاسرائيلية ، سيرد في القواميس يوماً ما ، وسيقرؤه أحفادنا ، ويجدون في آخره مثل هذه الكلمات :

« الحروب العربية الاسرائيلية : حملات قادها الاسرائيليون الذين وفدوا إلى فلسطين ، من كل البلاد الأوربية والأمريكية ، ضد عرب فلسطين والعرب جملة . تقسم عادة إلى (س) حرباً ، وانتهت كلها ، كما انتهت الحروب الصليبية . »

وبالتالي ليس بعيداً أن يحملنا الخيال إلى تصوُّر متعة حارة ، ما أكبر شوقنا اليها ، فينضاف أثر ذلك إلى أثر ما نقرأ ، ويملؤه روعة . إننا نذوق الآن من الصهاينة ما ذاقه أجدادنا من الصليبيين ، الذين لم يكونوا كل الأوروبيين ، ولكن هؤلاء كلهم كانوا وراءهم ، وكذلك الصهاينة كأنهم ليسوا كل يهود العالم ، ولكن وراءهم كل هؤلاء بالإضافة إلى أكبر امبريالية معاصرة ، فضلا عن القوى الغربية المؤازرة .

الحرب الصليبية العاشرة

ومن المؤلفين العرب من يعتبر العدوان الاسرائيلي بمثابة الحرب الصليبية العاشرة ، إن قسمت تلك إلى تسع حملات ، والتاسعة إن قسمت إلى ثمان . ولكن ما أقرؤه لايزيد على القول : إنها الحرب الصليبية العاشرة ،

كأن من المقرر أن الصليبيين وفدوا إلى الشرق في تسع حملات مؤكدة . لكن في وسعنا أن نعتبرها العشرين أو الثلاثين أو الأربعين . إذا أضفنا عدوان البرتغال واسبانيا على بلاد المغرب ، واحتلالهما أجزاء كبيرة منها ، ما يزال بعضها بيد الاسبانيين (مثل مدينة سبتة ومليلة والجزر الجعفرية واحتلال شارلكان ثم فرسان مالطة لليبيا قبل تحريرها على يد السلطان العثماني سليمان القانوني (عام ١٥٥١) ، واستيلاء البرتغاليين في منتصف القرن الخامس عشر فما بعده ، على طرق التجارة العربية البحرية ، بين الصين والغرب ، وهجمات الروس على الدولة العثمانية ، مرات كثيرة ، وغزو نابليون لمصر ، واحتلال بريطانيا لعدن ، وعمان ، وجملة قواعد عربية في الخليج العربي . . الخ . وبطبيعة الحال فان هذه الحروب كلها ليست دوماً وحيدة الطرف ، خلال التاريخ ، بل إنها سلسلة متلاحقة من الحروب المتبادلة ، كان أبرز سماتها أن الغربيين ، الأغنياء ، الكثيري العدد ، هم الذين فازوا في هذه الحروب بأكبر نصيب من الغنائم ، واستطاعوا ، في فترات مختلفة ، الاستيلاء على أراض عربية خالصة ، واسسوا فيها إمارات ودولا ، تماماً كما يفعل الصهاينة الآن . لسنا إذن إلا في مرحلة تاريخية تكرّر نفسها ، أو ماسبقها من عدوان الغرب على الشرق ، المستمر بصورة أو بأخرى ، والمنهك بالدرجة الأولى .

اقوال الصهاينة عن حرب ٦٧

واقرأ كتاباً عن حرب ال ٦٧ . ألفه ضهيونيان معروفان يسردان فيه تفاصيل هذه الحروب ، وبطولات الصهاينة فيها . وقد جاء في هذا الكتاب قول المؤلفين : إلياهو بن إيليسار وزيف شيف .

« إن العرب مُنُوا بثلاث هزائم ، لأنهم أرادوا التصدي لشعب ، يتمتع بانسجام داخلي ، وإرادة النصر ، ومستوى من النمو ، بدرجة أعلى بكثير مما لديهم .

إن العرب في أيامنا هذه مايزالون شعباً متخلفاً ، وبالمقابل فان دولة إسرائيل قد ارتقت إلى مستوى البلاد الصناعية . فمستوى الحياة ، والدخل الوطني ، والتربية ومدة الحياة للفرد ، كل ذلك شبيه بما في أوربا . ومادام العرب ، الذين يملكون ثروات خرافية ، لايدخلون في أعماق القرن العشرين ، ولا يثبتون أقدامهم فيه ، فانهم يجرون وراء سراب . وعندما يصلون بالجهد اليومي ، الذي يتجاوز طاقة الإنسان ، والمصر على الاستمرار . إلى درجة النمو التي يعرفها العالم المعاصر ، يمكن التساؤل عما إذا كانوا سيصرون أيضاً على حرب إسرائيل ؟ إن هذا قليل الاحتمال ، ولكنه مع الأسف ، ليس بالأمر المعقول ، في الظرف الراهن .

وإذا أراد العرب تطوير أنفسهم ، والارتقاء بوجودهم فيجب أن يعرفوا كيف يتجنبون المغامرة . إن إنشاء جيوش مجهزة بأفضل الأسلحة ، بالقياس إلى جيوش العالم ، لم يساعد على تطور الفلاح على ضفاف النيل ، ذلك الفلاح الذي لايتجاوز متوسط حياته الثلاثين عاماً . والسوفييت قبل أن يجعلوا من روسيا ، الدولة الثانية في العالم ، ألم يبذلوا جهداً يتجاوز الطاقة الإنسانية ليربوا مواطنيهم ، ويعلموهم ، ويصنعوا بلادهم . والعرب في النضال الذي يخوضونه ضد إسرائيل ، إنما يضيعون زهرات شبابهم ، وأكفأ الفنيين لديهم ، وأكبر عدد من

أصحاب المواهب عندهم ، ولا يزيدون في ذلك كله على أن يضعوا المجراث أمام الثيران ، لاوراءها .

غير أن شعورهم الفطري « بقيمة الشرف » لايتيح لهم أن يعتبروا أنفسهم « مغلوبين » . لاسيما إذا كانت قوة خصومهم ، تبدو لهم تافهة في ذاتها . (فعدد سكان إسرائيل كلهم أقل من عدد محافظة الشمال . وموازنة وزارة البريد والبرق الفرنسية أكبر من كل الموازنة الإسرائيلية (عام ٩٦٧) وإلى هذه الحساسية الخاصة بالنسبة إلى(الشرف) تنضاف إرادة تصر على أن ترى الأشياء كما يحلو لهم أن يروها ، لاكما هي فعلا ، وهذا مايدفع العرب إلى العناد ، ويرميهم بهزائم متتالية . ومن هنا جاءت قناعتهم بأنهم ان خسروا ثلاث معارك فان في وسعهم أن يخسروا معارك أخرى . . . ويكفي أن تواتيهم الظروف ، لهزيمة الصهاينة مرة واحدة . وستكون هذه كافية .

واليهود الذين كانوا من قبل يأملون بالعودة إلى وطنهم دون أن يخسروا العرب . اضطروا بسبب من العناد العربي ، إلى اعتبار أن قوة جيشهم ، هي الضامن الأفضل ، لاستقلالهم . وهم إذ يلاحظون أن الشرق الأوسط ليس منطقة فيها من التجانس بالقدر الذي يريد العرب أن يجعلوا الناس يؤمنون به ، يرفضون أن يقبلوا أن السبب العميق للعداء العربي تجاههم . هو كونهم يمثلون جسماً أجنبياً في مجموعة ، لولاهم ، لكانت منسجمة . والحقيقة هي أن الأقليات العرقية والدينية ، كثيرة في الشرق الأوسط : كالمسيحيين من كل المذاهب ، والأكراد ، والدروز ، والاشوريين ، والأرمن ، والأقباط ، ان لم نذكر الا أهم هذه الأقليات . واذا غض النظر عن مليون مسيحي يتعايشون

مع مثل عددهم في لبنان في استقلال كامل ، فان الأقليات الأخرى هي اما مُحارَبة (كالأكراد أو مضطهدة (كالأقباط) ، واما انها في طريقها الى الزوال ، بسبب سياسة اتبعت من قبل ، من أجل القضاء عليها (كالأرمن والآشوريين . أما بالنسبة للإسرائيلين ، فان مجرد كونهم مختلفين عن العرب ، لايكفي لتفسير الكراهية التي يحملها هؤلاء لهم . والسبب الأساسي لهذه الكراهية . هي أن الاسرائيلين حاربوا من أجل استقلالهم (تماماً كالأكراد التي لايملك الجيش العراقي كله ، وسيلة لاخضاعهم) . ولا سيما أنهم حصلوا عليه . والاسرائيليون ، من جهتهم ، يعرفون أن كل محاولة لتمثيلهم من قبل العرب الذين يؤلفون الأكثرية في الشرق الأوسط ، سوف تضعفهم ، من غير أن يؤدي ذلك الى حل مشكلة التنافر العربي — الاسرائيلي .

ومن جهة أخرى ، فان كون الاسرائيليين قد نجحوا في انشاء مجتمع أكثر تطوراً من المجتمعات المحيطة بهم ، يعرضهم ، بصورة آلية ، لحشد كل الجماهير العربية . وكل مخاوف الأنظمة العربية .

ملاحظات

وتجاه مثل هذه الأقوال لانملك الا أن نتساءل : ترى هل جاءت الحملات الصليبية ، والشرق الأوسط أكثر تجانساً منه الآن . وهل لم يكن هنالك أكراد وشراكسة وأرمن واشوريون ومسيحيون ، وأقليات أخرى عرقية أو مذهبية؟؟ اننا لانظن أن الصورة العامة للشعب قد اختلفت

عما كانت عليه أيام الحروب الصليبية . ولكن لنذكر بصورة خاصة — وهذا هو الأهم — أن بعض هذه الأقليات ، هي التي كانت تحكم كل البلاد العربية ، كالسلاجقة في سورية والعراق ، والأكراد في الموصل وسورية ، ومصر ، زمناً ما ، والشراكسة أخيراً في سورية ومصر ، وأن هذه الأقليات نفسها هي التي جاربت الصليبيين ، في حربهم احسن البلاء. ولا تزال اسماء صلاح الدين الأيوبي ، وعماد الدين زنكي ، ونور الدين الشهيد ، — وكلهم من الأكراد — وأسماء أمثال قطز والظاهر بيبرس لامعة في تاريخنا أكبر اللمعان ، بل إنها لتقدّس ، ويعتبر أصحابها كالأولياء ، وتزار قبورهم للتبرك بها .
واكثر من ذلك أنه مامن أمير أو سلطان من هؤلاء قبل من الصليبيين ، صلحاً دائماً ، أو اعترف لهم بأي حق في الوجود ، أو زاد في الأيام العصيبة ، على قبول شيء آخر اكثر من الهدنة الموقتة . وبالتالي فلا مجال للقول إن هنالك أقليات كثيرة في الوطن العربي ، لن يكون اليهود إلا أقلية أخرى بجانبها . ذلك أن أقلياتنا نفسها هي التي حكمت باسم العرب ، وبالنيابة عنهم ، وهي التي جسّدت خلال مئتي سنة من الحروب الصليبية ، مطامح الوجود الوطني هنا ، في القضاء على الوجود الصليبي . ولا ريب أن في وطننا أقليات من نوع أو آخر . ولكني لاأملك أي حق في الاعتقاد بأن العربي — كعربي — أكثر ولاءاً لوطنه ، وحرصاً على استقلاله ، من أي مواطن اخر من أقلية أخرى . إن هذا الوطن ملك لجميع سكانه ، من أية طائفة كانوا ، وليس هو الوطن الوحيد الذي يسكنه إلى جانب الأكثرية جماعات أخرى من أقليات عرقية أو مذهبية . ففي فرنسا ، أقليات كورسيكية ، وبريتانية ، وباسك ، ولعلها تطل الآن على المطالبة

ببعض الاستقلال المحلي ، وفي اسبانيا يعلن الباسك وغيرهم حرباً شعواء على الدولة المركزية ، وفي انجلترا جنوب وشمال وشرق . . هنالك اسكتلندا من جهة ، وإيرلندا من جهة أخرى . وفي أمريكا خليط من كل شعوب العالم ، وفيهم يهود يلعبون بمصير أمريكا نفسها ؛ وفيهم عدد أكبر من الزنوج الذين ماتزال حقوقهم المدنية موضع جدل ، حتى ليصرح كارتر حديثاً بأن مشكلة الفلسطينيين ، تماثل مشكلة الحقوق المدنية للزنوج في أمريكا . وما من شعب في العالم ، يخلو من أقلياته التي قد تملك ، تبعاً لدرجة التخلف ، بعض الحزازات تجاه الأكثرية ، من دون أن يعني ذلك أبداً ، انها ليست واحدة الولاء بالنسبة لمصير الوطن ، والدفاع عنه ، والاستشهاد في سبيله . بل إن بعض الحساسيات قد توجد ، بين مختلف فئات الأكثرية ، دون سبب من الطائفية أو العرق . ولا نذكر إلا على سبيل الفكاهة مابين حمص وحماه ، أو بين دمشق وحلب ، مما نجد ما يشبهه في كل مكان .

وعندنا أن الملاحظة الهامة في هذا كله ، هي أن أقليات الوطن العربي في الماضي هي التي رفضت الوجود الصليبي ، وحملت عبء النضال دونه ، بحماسة أسطورية . وليس إلا من قبيل المفارقة الصارخة ، أن نجد عربياً وزعيماً لاكبر دولة عربية هو الذي يقبل مصالحة اليهود ، ومقاطعة العرب الآخرين ، مما لانجد له مثيلا في تاريخ الأقليات التي كانت هنا ، هي الحاكمة .

التطور والتحرر

ومع كل ماتقول . فان هنالك ملاحظة وجيهة فيما يقوله بن اليسار

وزميله عن الخطأ الذي يرتكبه العرب ، في إرادة التحرر ، قبل التطور ، كما لو كانوا يضعون المحراث أمام الثيران لاوراءها . وما لم يدخل العرب في صميم القرن العشرين ،وما لم ينشئوا مجتمعاً متقدماً حقاً ، على نَبل صعيد ، فان الأمل في التحرر من العدوان الصهيوني ، ونزعاته التوسعية ، وتعمده الطغيان حتى على أدنى الحدود المشروعة للشعب العربي ، داخل فلسطين وخارجها ، لايكون مضموناً .

ومع ذلك فهنالك ملاحظات لابدّ من الإشارة اليها . ترى هل يجب أن يكون المجتمع العربي كله في صميم القرن العشرين ، لكي نستطيع الصمود تجاه إسرائيل ؟ أو يكفي أن يكون في أحد أقطار المواجهة أو في اثنين منها مثلا ، جزء من الشعب ، بلغ من التطور تلك الدرجة التي يراها ابن إليسار في مجتمعه ، وبالكمية نفسها . ومن النوع نفسه ، حتى نستطيع هذا الصمود ؟ وأقول الصمود عمداً ، ولا أقول تحقيق النصر الحاسم .

لاشك أن المجتمع الاسرائيلي الحالي الذي تتألف أكثريته من مجتمعات غربية أو أوربية أرقى بصورة عامة من المجتمعات الشرقية ، يمكن أن يدّعي إلى حد كبير أنه أرقى مستوى منا ، بالجملة . ولكن في إسرائيل قطاعات شرقية المصدر : من العراق ، وسورية ، واليمن ، والمغرب ، والجزائر ، ومصر . فهل هؤلاء بلغوا بأعجوبة أيضاً المستوى نفسه من التطور الذي بلغه رفاقهم الغربيون ، فأصبح كل الصهاينة في إسرائيل ، متطورين بالدرجة نفسها ، ولا يقابلهم من الجانب الآخر إلا عرب كلهم متخلفون ؟ الحقيقة أن من الصعب أن نظن أنه لم يكن في وسع مصر أولا ، ولديها من السكان مايزيد عن أربعة عشر مثل

عدد السكان في إسرائيل ، ألا تحصل من شعبها على شريحة متطورة حضارياً ، بنفس الدرجة ، ومن ذات المستوى ، الذي تقع عليه إسرائيل . وكذلك من الصعب على سورية التي كانت دوماً تقريباً ، ثلاثة أمثال إسرائيل سكاناً ، ألا تكون فيها شريحة مثقفة ، متطورة ، متحضرة ، تعادل الشريحة الإسرائيلية . فما الذي حال إذن دون سورية أولا ، ودون مصر ثانياً ، ودون القطرين مجتمعين ، ودون الصمود الكافي تجاه اسرائيل ، بحيث يضطر الطرف المصري إلى التخلي عن كل صمود ، والانحدار في هاوية الاستسلام ، والقبول شبه الكامل بمطالب إسرائيل ، والانفصال بالقدر نفسه عن سورية ثم عن العرب جميعاً ، مما يعتبر ثمناً باهظاً تدفعه مصر ونظامها ؟ أو يكون هذا السبب دوماً ، هو أن شرائحنا الشعبية المثقفة والمتطورة ، تظل دوماً على هامش الحضارة ، وجوانب القرن العشرين ، وتظل الشريحة الإسرائيلية المقابلة هي التي تمثلت كل الحضارة ، ودخلت في أعماق القرن العشرين ؟

إن من الصعب ولا ريب أن نظن ذلك . فان أخذنا بهذا الرأي فيجب القول إذن ، إن قياداتنا في الأقطار العربية لم تفطن لهذا كله ، وأبقت حتى شرائحها المتطورة في مستوى دون مستوى العالم المتحضر . ولكن هل يمكن لأية قيادة ألا تملك هذا الوعي الذي تفهم معه ألا أمل في الصمود والمقاومة ، من دون تهيئة هذه الشريحة الشعبية المتطورة . فكيف السبيل إذن إلى العثور على تعليل مقبول لهذه القضية الملتبسة ؟

ولا شك أنه قد يخطر بالبال أن شريحة شعبية متطورة جداً في شعب متخلف لاتملك أن تفرض مقولاتها هي على جملة السلوك الاجتماعي وأن شأنها هنا غير شأنها في شعب أرقى مستوى ، وأكثر تطوراً ،

حيث تستطيع أن تفرض منطقها ومقولاتها بسهولة أكبر ، بحيث يمكن القول : إن الطليعة المتحضرة أو المتطورة جداً ، في شعب ما ، تنعكس عليها خصائص الشعب التي هي منه ، فاذا كانت البدائية فيه كبيرة ، عكسها على طليعته ، وأنزلها إلى مستوى يقع مابين مستواها هي ، ومستواه هو نفسه . والعكس بالعكس . وبالتالي فان انتاجيتها في مجتمع متطور ستختلف اختلافاً جذرياً ، عن انتاجيتها في مجتمع متخلف . إلا أن القضية ستعود فتدور على نفسها ، لأننا سنلاحظ من جديد أنه لايمكن أن يكون كل فلاحينا ، وكل عمالنا بالجملة وبالتفصيل أدنى مستوى من فلاحي إسرائيل وعمالها ، وأن عدد الشرائح الوسطى ، لكبر عددها عندنا ، لايمكن إلا أن يوجد فيها نسبة من الناس تعادل في المستوى مالدى إسرائيل . وبالتالي فانه لاسبيل إلى التعليل إلا بواحد من أمرين ، فاما إن حسن استثمارنا لمواردنا لايتناسب مع الحاجة ، بسبب من سوء التنظيم (مما تقع مسؤوليته على القيادات بالجملة ، وعلى كل المستويات) وإما أن أمريكا بدعمها الكبير هي التي ترجح الكفة دوماً ، كما فعلت في حربي ١٩١٤ — ١٩١٨ و ١٩٣٩ — ١٩٤٥ . والفرضية الأخيرة والثالثة ، هي القول بالجمع بين التعليلين . إن هذه مشكلة أدع حلها أو التفكير فيها لجمهور القارئين .

الاخطاء الممكنة

ولنعترف الآن ، أن الدولة ، كدولة . تنفق بسخاء ، على تقدم المجتمع : فتبني المصانع ، وتنشىء المعامل ، وتقيم السدود ، وتفتح المدارس ، وتكثر من الجامعات ، وتتوسع في الإيفاد . وما دمنا في الوضع الذي لانملك معه استرداد حقنا المشروع من محتلي أراضينا ، ومغتصبيها ،

فهذا يعني إذن أن التقدم الاجتماعي لايتحقق على الوجه المطلوب . لابدّ إذن أن خطأ ما ، لاأدري ماهو على وجه الضبط ، يحبط كل هذه الجهود ، ويردها إلى الحد الأدنى . ويظل المجتمع في مثل ماكان عليه من التخلف ، لابالمعنى المطلق ، ولكن بالمعنى النسبي ، حتى لقد استطاع مفكر كبير مثل أنطون المقدسي أن يضع لمقال له نشر في النهار الدولي منذ مدة قريبة ، عنوانا هو: التخلف.. انه يزداد ، وذلك بطبيعة الحال لأن الفجوة الحضارية الفاصلة بيننا وبين العالم المتقدم كانت كبيرة منذ البداية والآن لاشك اننا نتقدم. ولكن هو بوتيرة سريعة ، ونحن بوتيرة أبطأ ، فضلا عن الثقافة الكبيرة تحتاج إلى وسط اجتماعي يغذيها ، لتبقى وتنمو ، إلا أن البعد الاجتماعي عندنا ينعكس عليها ويفقرها . وبمعنى اخر إن مجتمعنا ينمو على صعيد الكم (سيارات أكثر ، ألبسة أنق ، ربطات عنق رائعة ، استهلاك أوسع ، زخارف للبيوت أغنى وأجمل وجملة أخرى من صور النمو ، ولكنه لاينمو على صعيد الكيف (حملة شهادات بعدد متزايد باستمرار ، ولكن بكفاءات أدنى) ، وإذن فليس النمو هو — بين ماهو — تكاثر حملة الشهادات تمنح كيفما اتفق ، بل هو تكاثر المتميزين من حملة هذه الشهادات ، ، أي من أولئك الذين يجرون اليها جرياً ، ولا يزحفون إليها زحفاً ، أو من الذين يختطفونها خطفاً ، لامن أولئك الذين يصلون إليها ، وهم على آخر نفس . وإذا كنا نظن أن القضاء على الأمية يقع في رأس أولويات أو معايير التقدم ، فليس هنالك أي خطر في أن نغلق المدارس الثانوية والمتوسطة والجامعات ، عاماً كاملا ، نتفرغ فيه كل التفرغ لمحو الأمية . لكن هذه ليست هي العلة . ففرنسا لم تمح أميتها ، لتتقدم ، بل تقدمت لتمحو أميتها . وحتى عام ١٨٧٠ ، كانت نسبة الأمية فيها كبيرة ، واحتاجت إلى جهود الجمهورية الرابعة كلها منذ عام ١٨٧٠ حتى عام ١٩٢٥ — ١٩٣٠ : حتى تم

لها القضاء على الأمية . وهكذا يكون خطؤنا الأول ، هو الاهتمام بعدد من يحمل الشهادات ، لابنوعيتهم . والعلم نوعية وليس مجرّد «كم»

ولكن لابد أننا نقع في خطأ اخر يحول بيننا وبين ما نسميه بالتراكم الرأسمالي الذي يُمهد لقيام مجتمع متطور . وهذا الأخير هو مجتمع مصنّع حتى في الزراعة ، وهو ينتج أكثر مما يستهلك وأن المواطن فيه يتمتع بكل الحصانات التي تصون له كرامته ، وتحفظ له حريته ، وتنمي له ثقافته وإنسانيته ، وأنه ينوب عن الدولة ، بمقدار ما تنوب الدولة عن كل فرد . وأن الوشائج بين الطرفين لامقطوعة ولا واهنة ولا واهية ، في الحين الذي قد تنقطع كل صلة للمواطن المعادي بالدولة في بعض البلاد المتخلفة ، أو قد تكون دوماً في حدها الأدنى ، إن لم تكن عدائية . . . لكن المهم أن المجتمع المتطور من التخلف إلى النمو ، من غير أن يكون متطوراً بالمعنى الكامل هو مجتمع ينتج أكثر مما يستهلك ، ويوفر من انتاجه في كل عام مايغني به نفسه أكثر فأكثر في العام المقبل . وهنا أتساءل : أي فرق لدينا بين المجتمع الاستهلاكي البحت ، كما هي الحال في الغرب ، وبين المجتمع العربي ، في أكثر أقطاره ؟ أولم نصبح « مجتمعاً استهلاكياً » أشد تبذيراً من كل مجتمع استهلاكي آخر ! أولا يلاحظ الإنسان في لندن على سبيل المثال ، أن إشارات المرور ، وتعليمات الفنادق ، تكتب في آن واحد بالعربية والانكليزية ، دون أية لغة أخرى ؟ أولا يمر الإنسان في شارع « اكسفورد ستريت » و « الريجنت ستريت » ويلاحظ أن من السهل عليه أن يتصوّر أنه في بعض شوارع بيروت لافي لندن ؟ ولقد يقال : إن هؤلاء المبذرين هم جماعة خاصة من الأغنياء الذين نبعت لهم النعم من باطن

الأرض ، ولا يقاس عليهم الآخرون ، الذين هم أكثرية كل شعب في أي قطر عربي . ليكن . ولكن هذا الذي ينفقه أغنياؤنا ، والمتوسطون منا أحياناً في لندن وباريس ، وغيرهما من عواصم الغرب ، مجاناً ، ولوجه المتعة الخالصة ، ولأكثر مما تقتضيه حاجات السياحة العادية ، على نحو مايعرفها الغربيون والأمريكيون ، شيء مسرف جداً جداً . . . ولعله في العام الواحد يكفي لإقامة عدد غير قليل من المعامل ، في سائر الأرجاء العربية . . . بل قل إن الفائض المسرف منه يكفي لآلاف من الطلاب الأذكياء ليتابعوا تعليمهم العالي هناك ، وليعودوا إلينا أطراً للزراعة والصناعة والاقتصاد والتربية ، من أفضل المستويات . فلماذا نقف دوماً موقف المتفرج من كل هذا التبذير ؟ ثم من هو الذي يحسب لحظة واحدة أننا شعب في حالة مجابهة مع العدو ؟ أولا يكفينا الإسراف الإرغامي الذي نحن مضطرون معه لإنشاء جيوش باهظة التكاليف ، توقعاً للعدوان ، وأملاً في دفعه ، فنزيد على الموت ، « عصة القبر » ؟ وأخيراً من الذي يلاحظ سلوكنا هذا كله ، ويظن حقاً أننا نعي الخطر الذي نحن فيه ؟ وماذا كنا نفعل لو أننا لسنا في مثل هذا الخطر ؟

التطور وعقلانية السلوك :

إن في تاريخنا عدداً من الشخصيات البارزة أعظم البروز ، لا على المستوى العربي ، بل على المستوى الإنساني كله ، من يوم وجدت الإنسانية حتى الآن . فأبو بكر وعمر وعلي وعثمان وخالد بن الوليد وعمرو بن العاص ، وأبو عبيدة الجراح ، وعمر بن عبد العزيز ، وصلاح الدين الأيوبي ، والظاهر بيبرس ، على بعض التفاوت فيما بينهم في السلوك وفي الطباع والظروف ، لم يتخرجوا من جامعات

أكسفورد أو كمبريدج ، أو باريس ، أو الجامعات الأمريكية والألمانية . ولم ينبغوا لأنهم قرؤوا دوستويفسكي أو تولستوي أو تشيخوف أو إيفو أندرتشي ، أو شعر بابلونيرودا ، أو سان جون بيرس . . . وما أظنهم استمعوا في أي يوم من الأيام لسمفونيات بتهوفن وموزار وتشايكوفسكي ، ولا سمعوا بموديلات بيير كاردان أو كريستيان ديور . ومع ذلك فان التاريخ ينظر اليهم كعمالقة على المستوى الإنساني ؟ فهل تميّز هؤلاء كلهم بشيء آخر غير النبوغ الفطري ، والثقافة الذاتية ، وبالدرجة الأولى بالرؤية الواضحة لما حولهم ؟ وهل نحتاج نحن إلى أكثر من هذا لنصبح متطورين ؟ إني أفهم أن الثقافة العالية ، والاختصاص المنمق ، وتمثل الحضارة المعاصرة ، أشياء ضرورية جداً لحياة العصر . ولكن شرط التطور يسبقها ويتبعها في آن واحد ، وهذا الشرط هو عقلانية السلوك ، لا العقلية البدائية . ولئن كان الناس يعيبون على بوكاسا تصرفاته الحمقاء ، وإسرافه المفرط ، في بلد أكثر من فيه يشكون من الجوع . . . دون أن يكون حوله عدو يهدد وجوده ، فكم لدينا نحن أيضاً ، من « البوكاسيين » في المذهب والمنحى والسلوك ، في الوقت الذي تتهددنا أخطار من كل نوع ، إن كانت إسرائيل في رأسها ، فلا شك أنها ليست كل الأخطار المحيطة بنا .

إنه متى انتظمت لنا « عقلانية السلوك » وتخلصنا من « التركز على الذات » وتمحور سلوكنا حول المجتمع ككل ، لاحول ذواتنا كأفراد ، طمعنا في أن تستقيم لنا الحياة أكثر فأكثر ، و يزداد

تطورنا ، ويتسارع معه تحررنا . وأظن أن هذه العقلانية التي هي مفتاح التطور هي التي نشكو من نقصها إلى حد كبير .

وهذه الدولة التي اسمها اسرائيل ، هي « شر » بالنسبة إلينا وأكبر شر . وكلما استطال وجودها العدواني ، نشأ من وجودها نفسه ، تعقيدات أكبر فأكبر تزيد شرها ، علينا ، ولكن ما أكبرها مصيبة أن نحتمل هذا الشر من جهة ، وألا نستفيد منه الدرس الذي يلقيه علينا . لقد كان عليها أن تدفعنا بأكبر الهمم إلى امتصاص الحضارة الحديثة ، والارتقاء بأكبر سرعة إلى مستوى المجتمعات المتطورة . . . أما شر إسرائيل فما أكثر ما تحملناه ، وأما الدرس الذي ينبغي أن نتعلمه من وجودها ، فقلما وعيناه . أوليس هذان بشرّين يضاعف كل منهما الآخر . وزيادة في الإيضاح أتساءل أي شعب تجابهه الأخطار المصيرية فلا يتحد ، ولا يتوحد ، غير شعبنا العربي ؟ وأي شعب يحتاج إلى أكبر وحدة وطنية في الداخل ، فلا يمعن إلا في التمزق الداخلي ، مثلنا نحن (كعرب) ؟ وأية عقلية حضارية متقدمة لانحتاج اليها في ظروفنا هذه ، ولا نقابلها إلا بالعودة إلى كل جاهلية ... وأخيراً أية كلمة نخشاها غير كلمة الصدق ؟

وعلى ذلك فان كل معاني الحلال والحرام . والتقدمية والرجعية تذوب كالثلج في يوم حار ، لتتحد في معنى واحد ، خلاصته أن كل عرقلة من أي نوع لتطور المجتمع العربي ، باتجاه حياة أفضل ، وعدالة أمثل ، وغنى أوفر ، ومتعة أكبر ، هي الحرام ، وهي الرجعية ، وهي الرذيلة . وبالمقابل فكل تيسير لعملية التطور ، نحو الأفضل ، هو الحلال وهو التقدمية وهو الفضيلة . وأكثر من ذلك ، وبسبب

من الظروف التي نعيش فيها ، لايكون الحرام حراماً عادياً بل يتضاعف ويضرب بقوة ، وكذلك لايكون الحلال حلالا فحسب ، بل يتضاعف أجره إلى مالا نهاية .

ومن المؤسف حقاً أننا نضع لكل وضع صفة نختبيء وراءها ، ونجعلها حماية من كل نقد ، أو تغطية لكل نقص . فنقول مثلا : نحن من العالم الثالث ، وبالتالي فان من الطبيعي أن يتعثر تقدمنا الاجتماعي ، ويتباطأ تقدمنا الاصطناعي ، أو يسوء جهازنا الاداري ، أو تكلفنا التنمية أكثر بقليل أو بكثير مما يجب أن تكلف في الأحوال العادية ، لو ملكنا من الخبرة والعلم ما تملكه البلاد المتطورة . لكن من قال إننا من العالم الثالث ، لا أكثر ولا أقل ، وأي شعب من هذا العالم الثالث يملك تاريخاً حضارياً واضحاً لايقل عن أربعة عشر قرناً ، باستثناء ماسبق به من تاريخ حضاري ؟ ثم أي قوم ابتلي باسرائيل ، كما ابتلينا نحن بها ؟ وهل من شأننا ، حتى في هذا الوضع . أن نستمرىء البقاء في وضع العالم الثالث ؟ وأخيراً أية مدة نحددها لنصبح ، لامن العالم الأول ، بل من العالم الثاني ؟

الخلاصة

إن هذه الفكرة « العبقرية » التي يقدمها لنا بن أليسار ، وزميله ، تعليقاً على حرب عام ١٩٦٧ ، أي الفكرة التي تقول إن علينا أن نتطوّر ، لكي نتحرّر ، ليست بالاكتشاف الذي لم يسبق إليه أحد . ولقد صيغت بألف صورة شعبية وعلمية ، منذ زمن طويل ، ولا أعرف كاتباً قومياً أو غير قومي لم يشر اليها . وفي طليعة هؤلاء من المشاهير

الدكتور قسطنطين زريق في معنى النكبة ، كأول تعليق على حرب عام ١٩٤٨ ، وقبله كنا نسمع قول مفكرينا في محاضراتهم : إن إسرائيل عقاب لنا على التخلف الذي نتردى فيه ونذير بأن نحث الخطى للخروج منه . ولم تذهب هذه الأفكار والصيحات سدى ، بل إن الوطن العربي يتقدم ، كالعالم الثالث كله ، لكن المشكلة أن هذا التقدم لايفي بالغرض ، ولا يحقق المطلوب ، ولا يحملنا على المقارنة بين ماتحقق من التقدم ، وبين مايجب أن يتحقق ، كما لو أن فكرة « التقييم » ومدّ النظرة إلى الماضي والمستقبل أمران شبه معدومين ، وكما لو أن المقارنة بين الواقع والواجب ، أو بين الممكن وحده والواقع ليست مما يخطر على البال .

ومتى وصلنا إلى الاقتناع بأن التطور ضرورة للتحرر ، وبأننا لم نخلق لنبقى في العالم الثالث إلى الأبد ، وأن الممكن من تطورنا وبالأدوات التي بين يدينا ، أكبر من التطور الذي يتحقق ، وأكثر سلامة ، وأصح عافية . عندئذ يستطيع أبناؤنا أن يقرؤوا التاريخ ليجدوا فيه قصة الحرب الصليبية العاشرة ، في القواميس ، بصورة موجزة ويروا هذه تقول مثلا :

بدأ التسرب الصهيوني إلى فلسطين عام ١٨٨٠ ، بدعوى أنه كان لهم فيها دولة يوماً ما حتى عام ٧٠ ب . م . واشتدت هجرتهم إثر الحرب العالمية الثانية بعد وعد بلفور البريطاني بانشاء وطن قومي لهم ، واشتد النزاع بينهم وبين سكان البلاد العرب،وتدخلت الدول الأجنبية،فقسمت

البلاد بين العرب واليهود ، وثارت بين الطرفين حروب ، استمرت (كذا) من السنين ، وانتهت بانحلال الدولة الدخيلة ، مثلما انتهت دول الصليبيين وإماراتهم من قبل » .

ولكن ما أسعد الجيل الذي سيقرأ مثل هذا ، إن لم يكن في حرب صليبية ! جديدة !

الفحص عن مبدأ الهوية

تيسير شيخ الأرض

مقدمة

يعتمد الذهن في تفكيره وتعقيله على مبدأين أساسيين ، هما مبدأ الهوية ومبدأ العلة الكافية . وهذان المبدآن الأساسيان لكل منهما مبدآن فرعيان يعدان أيضاً دعامة لكل تفكير سليم . أما مبدأ الهوية فمبدآه الفرعيان هما مبدأ عدم التناقض ومبدأ الثالث المرفوع ؛ في حين أن مبدأ العلة الكافية مبدآه الفرعيان هما مبدأ السببية ومبدأ الغائية . وقد بينا في مقال سابق (١) ، أن المبدأين الأساسيين هما عماد التفكير الفلسفي ؛ وإن المبادىء الفرعية هي عماد التفكير المنطقي ، أو العلمي ؛ لأنه ما من هوية غير هوية الكل ؛ ولا من علة كافية غير علية الكل . وقد أدى هذا إلى التسليم بهوية الكل ، وعلية الكل ، تجريداً فقط ؛ واستخلصنا وحدة الهوية والعلة الكافية تشخيصاً ؛ لأن الكل حينما يكون متمتعاً وحده بالهوية من ناحية ، وبالعلة الكافية من ناحية أخرى ، لابد له من أن يكون هو الهوية والعلة الكافية معاً .

ولكن ، إذا كان مبدآ الهوية والعلة الكافية شيئاً واحداً في أقصى شمولهما ، كانا أبعد مايكونان عن أن يصبحا مبدأي تفكير في مجال العلم ، مجال الحقائق الجزئية ؛ وانحصرت قيمتهما في مجال التفكير الفلسفي ، مجال الحقيقة الكلية . وبذلك يصبحان عماد المبادىء

(١) الفحص عن مبادىء التفكير ، مجلة المعرفة ، ايلول ١٩٧٩ ، دمشق .

المنطقية التي يعتمد عليها العلم : مبدأ عدم التناقض ومبدأ الثالث المرفوع من ناحية ؛ ومبدأ السببية ومبدأ الغائية من ناحية أخرى .

ولكن بحثنا في ذلك كان مقتضباً ؛ لأننا كنا بصدد الفحص عن قيمة مبادىء التفكير إجمالا . وهذا يتطلب منا إعادة النظر في كل مبدأ أساسي على حدته ؛ لنرى إلى أي حد يصدق ماقلناه على كل منهما . ولكننا سنقتصر في بحثنا هذا على قيمة مبدأ الهوية ؛ تاركين الكلام على قيمة مبدأ العلة الكافية ، إلى مقال لاحق .

ولكي نحقق ذلك ، لابد لنا من الفحص أولا ، عن مبدأ الهوية ؛ وعن الكيفية التي أستخدم بها ؛ وعن الكيفية الصحيحة لاستخدامه ؛ لكي ننتقل بعد ذلك ، إلى الفحص عن مبدأي عدم التناقض والثالث المرفوع ؛ وعن مجالي إستخدامهما ؛ وعن كيفية إستخدامهما الإستخدام الصحيح ، بادئين بمبدأ عدم التناقض منهما .

- ١ -

تصور المناطقة مبدأ الهوية تصورين مختلفين ؛ فهو يتعلق تارة بهوية الشيء مع ذاته ؛ وتارة أخرى بهوية شيئين متماثلين .

أما التصور الأول فينسب إلى ليبنز الذي كان أول من صاغه . وهو ينص عليه كالآتي : « كل موضوع هو واحد في ذاته » ؛ ويصوغه كما يأتي : « آ هي آ » . ومن هذا يبدو أن هذا المبدأ لم يعرفه القدماء ؛ وإنما عرفوا بدلا منه ، مبدأ عدم التناقض الذي سنتكلم عليه ، فيما بعد ، .

أما التصور الثاني ، تصور الهوية بين شيئين ، فيكون حينما ينصب على صفة أحدهما ، أو صفاته كلها ؛ ويجد أنها هي ذاتها صفة الشيء الآخر ، أو صفاته كلها . ويمكن التعبير عن ذلك رمزياً كالآتي : س = ص . بيد أن هذه الهوية هوية جزئية . أما أنها جزئية ، فهذا واضح حينما لاتكون صفات هذا الشيء كلها مماثلة لصفات الشيء الآخر . وهذا مانصادفه في الأشياء الطبيعية ؛ لأن الأشياء الطبيعية تظل — مهما تماثلت — تنطوي على فروق قليلة و كثيرة بينها . وأما إذا كانت الهوية في الصفات كلها ؛ فالأمر يحتاج إلى شيء من إنعام النظر . والحقيقة ، أنها تظل هوية جزئية ؛ لأنها تنصب على الصفات دون المادة ؛ والصفات مجردة ، وكل ما هو مجرد جزئي . وهذا يصدق على الأشياء المصنوعة في مصانعنا الحديثة ؛

حيث تخرج آلاف الأشياء على صورة واحدة ، ومقاييس واحدة . إن هوية هذه الأشياء تظل جزئية ؛ لأنها تتناول صورة الشيء لامادته ؛ فالشيئان متماثلان في الصفات ، ولكنهما مختلفان في المادة ، التي وإن كانت واحدة في الأصل ؛ فهي متعددة بانقسام عناصرها ؛ أي أن الحديد في إحدهما هو غير الحديد في ثانيهما تحققاً . ومن هنا كان لابد من التفريق بين هوية صورية ، وهوية وجودية .

بيد أن الهوية الوجودية لايمكن أن تكون إلا بين الشيء وذاته . وهي التي أشار إليها ليبنز ، وعبر عنها بقوله : آ هي آ . وهي تظل هوية مجردة ، إذا كانت إنعكاسين متماثلين للشيء الواحد ، في العقل . ولكن ، لابد لنا أن نبين كيف يكون ذلك . وهنا نتابع أرسطو ، فنقيد ذلك بالشرطين اللذين قيد بهما مبدأ عدم التناقض ؛ وهما : « في وقت واحد » و « من جهة واحدة » . ولكن هذا هو التجريد بعينه ؛ لأن الشيء لايظل هو ذاته في آنين مختلفين ، ولامن جهتين مختلفتين . والحقيقة ، أنني لا أستطيع أن أقول : إن الشيء هو ذاته ، إلا إذا صعدت إلى التجريد ، وتصورت للشيء معادلا مجرداً ، ثم قرنت الشيء بمعادله في موازنة أنتهي منها إلى أن الشيء هو ذاته . وعندئذ ، لابد لي من أن أجعله جزئياً ، سواء أكان في أصله جزئياً أم كلياً . أما أن الجزئي جزئي فهو أمر لايحتاج إلى برهان . وأما أن يصبح الكلي جزئياً ؛ فلأنه تجريد معادل له ، يعني وضعه في مقابل الذات ، في مطلق يشمله هو والذات ، تمهيداً لإيجاد معادل له ، والموازنة بينهما . وهذا وحده كاف لمعاملته معاملة الجزئي ، إن لم يؤد إلى جعله جزئياً .

ولكننا بتجريده على هذا النحو ، إنما نعزله من ناحية أخرى ، عن كل مايحيط به ، ونفصله عن أثره ؛ فننفصل بذلك الهوية عن العلية ؛ ونبدأ نفكر وفقاً لمبدأ الهوية وحده ، غافلين عن مبدأ العلة الكافية . والحقيقة ، إن الشيء في التشخيص ليس قائماً بذاته ؛ وبالتالي ليس في هوية مع ذاته ؛ لأنه عرضة للتأثر بكل مايحيط به ، والتأثير فيه . وهذا يعني ، إنه لابد من تجاوز هويته مع ذاته ؛ إذ يستحيل الإقتصار على النظر إليه وحده ؛ فتنتقل الهوية من هوية الشيء الجزئي إلى هوية مايحيط به . وهكذا ، حتى نصل إلى هوية الكل ، بفضل الأثر والتأثير ؛ أي بفضل العلية التي لايمكن أن تكون كافية ، إلا حينما تبلغ أقصى مداها في الكل ؛ فتندمج في هوية الكل . وهنا نلامس الحقيقة الكلية ، حيث تتطابق الهوية مع العلية

الكافية ؛ ويرتد اليقين الجزئي إلى اليقين الكلي : يقين مبدأ الهوية على حدته ، ويقين العلة الكافية على حدته ، إلى يقين الحقيقة الأولى .

لهذا لم يكن مبدأ الهوية صادقاً على الحقائق الجزئية إلا بالتجريد . أما في التشخيص ، فهو لا يصدق إلا على الحقيقة الكلية . ولكن التشخيص الذي نعنيه هو التشخيص الوجودي . ولهذا كان مبدأ الهوية مبدأ وجودياً . وإذا نحن قلنا ذلك ، فلأننا نعترف بأن أرسطو كان مصيباً ، حينما عد هذا المبدأ وجودياً . وهذا يعلل لنا عدم إستخدامه له ، ولجوءه إلى مبدأ عدم التناقض ، لجعله محل التفكير المجرد .

والحقيقة ، فقد بدا أن مبدأ الهوية يصدق على الحقائق الجزئية . ولكننا لانرى هذا الرأي ؛ لأن مجالات الحقائق الجزئية مختلفة من ناحية ؛ ولأن المجال الذي بدا فيه صادقاً ، هو مجال الأجسام الصلبة المتماثلة . ومن هنا كانت الكشوف العلمية بمثابة مفاجآت لتوقعات الإنسان كلها ، ولكل تفكير « فلسفي » مازال متعلقاً بمبدأ الهوية الصورية ، الذي ليس مبدأ وجودياً شاملا ! فاذا كانت الكشوف العلمية تدخل في نطاق الحقائق الجزئية ، كان لابد لنا من الناحية الفلسفية ، من فهم علاقة هذه الحقائق الجزئية بالحقيقة الكلية . وهذا يتطلب منا البحث عن مبدأ وجودي غير مبدأ الهوية الصورية ، ليكون شاملا الحقيقة الوجودية الكلية والحقائق الوجودية الجزئية المتعلقة بها . وفي هذا الصدد لابد لنا من أن ننوه بعبقرية أرسطو الفكرية ، حينما حصر مبدأ عدم التناقض من ناحيتين ، بقوله : في وقت واحد ومن جهة واحدة . فهو حينما قال : « في وقت واحد » ، ضرب صفحاً عن الصيرورة ، وتصور الوجود في آن من آناته ، باقياً على حاله ، وغير خاضع للتغير . وهو حينما قال : « من جهة واحدة » ، ضرب صفحاً عن جهات الوجود جميعاً ، التي يمكن النظر إليه منها ، ماعدا واحدة ، هي التي تعد مجال النظر . وعلى الرغم من أن تصور آن ثابت يتألف منه الزمان المتحرك ، هو تصور غير مقبول ، ويحتاج إلى مناقشة ، ومن أن جهة الوجود الواحدة تفترض إنفصالا في عناصر الوجود ؛ وهذا تصور آخر يحتاج إلى مناقشة ؛ لابد لنا من الإشارة إلى أن مافعله أرسطو ، هو محاولة لإخضاع الوجود للتعقيل ؛ وهي المحاولة التي قامت عليها « الفلسفة » اليونانية ، والتي سار عليها تاريخ التفكير « الفلسفي » . بيد أنه لابد لنا من أن نقول : إذا أمكن تعقيل الوجود — وهو في رأينا غير قابل للتعقيل بما هو كذلك — فلا بد من البحث عن مبدأ آخر غير مبدأ الهوية الصورية ، يكون شاملا كل نواحي الوجود ؛ فيصدق على حقائق الأجسام الصلبة والمتماثلة ، وعلى حقائق الغازات المتمازجة المختلفة ،

وعلى حقائق الماء والغول ، وحقائق التوزيع الكهربائي الثلاثي الأدوار ، إلخ . . . وعندئذ ، يكون مبدأ وجودياً بالمعنى الكامل للكلمة ، ويكون هادياً حقيقياً للعقل في طلب الحقيقة .

ولكن هذا المطلب مستحيل ، مادمنا نقتصر على مبدأ الهوية الصورية وحده ؛ لأن هذا يصدق – كما قلنا – في مجال الأجسام الصلبة المتماثلة ؛ أو يبدو أنه يصدق فيه . وبهذا الصدد ، يمكننا أن نقول : إن مبدأ المساواة الذي هو صورة رياضية من مبدأ الهوية الصورية ، لم يأت مطابقاً للوقائع كلها .

لقد تبين أن مزج ٢٠٠٠ سم٣ من الماء ، مع ٢٠٠٠ سم٣ من الغول ، يعطينا فقط ٣٩٥٥سم٣ من ماء الغول . فأين ذهبت السنتمرات المكعبة الخمسة والأربعون من ماء الغول ؟ وتبين أن مزج غازين قابلين للمزج بنسبة ٢ + ١ = ٢ دائماً ؛ فأين ذهبت الوحدة الثالثة من هذين الغازين ؟ وتبين أن ٢ أمبير + ٢ أمبير في توزيع ثلاثي الأدوار على شكل مثلث ، تساوي ٣,٤٦٤١ أمبير ؛ فأين ذهبت ٠,٥٣٥٩ أمبير ؟ (٢) لقد قنع العلم بهذه النتائج ، واكتفى بتسجيل الوقائع ؛ ولكن الفلسفة لايمكنها أن تقنع بما قنع به العلم ، ولابد لها أن تبحث عن تعليل له .

لنلاحظ أننا هنا في مجال الحقائق الجزئية « الشخصية » ؛ وأن مبدأ التساوي لايصدق إلافي مجال التجريد . وهذا معناه أن مبدأ الهوية لايعمل في مجال الحقائق المشخصة ، كما يعمل في مجال الحقائق المجردة ! وهذا ألا يعني ، أن هناك عللاً معنية لهذه الفروق الحسابية التي أشرنا إليها ؟ في رأينا ، يرجع ذلك إلى أن هذه الحوادث العلمية ليست معزولة عن الجو الطبيعي الذي يحيط بها ، ومايجري فيه من حوادث أخرى . وهذا ينتهي إلى أن مبدأ الهوية لايعمل بمعزل عن مبدأ العلة الكافية في التشخيص ، كما يعمل بمعزل عنه في التجريد ! ولكن العلة الكافية ليست السبب المباشر كما يقنع به العلم ؛ إنها الأثر الذي يتركه كل شيء في كل شيء ؛ فيتأثر كل شيء بكل شيء ؛ بحيث تصبح العلة الكافية هي الكل الذي يظل في هوية مع ذاته ، على الرغم من صيرورته . وهذا يعني ، أن مبدأ الهوية لايعمل بمعزل عن مبدأ العلة الكافية ، في الحقيقة الأولى .

---

(٢) مرسيل بول Marcel Boll : مراحل الرياضيات Les étapes des Mathé Matiques ، ص ٢٢ ، منشورات الـ P. U. F. ، باريس ١٩٤٨

ولكن ، هل يقتصر صدق ماوصلنا إليه ، على ماء النول ، والغازات المتمازجة ، وإضافة الأمير إلى الأمير في توزيع ثلاثي الأدوار بشكل مثلث ؟ في رأينا لا ! إنه يشمل حتّى الأجسام الصلبة المتماثلة . ففي مستوى التشخيص ، تخضع هذه أيضاً لمبدأ السببية ؛ بحيث لايمكنها أن تحتفظ بهويتها . إن كل شيء يتطور في مجرى الصيرورة ؛ حتّى إنه في لحظتين متعاقبتين ينتقل من حال إلى حال ؛ ولا يمكننا أن نقول عنه : إنه يحتفظ بهويته فيهما ، إلا في مجال التجريد. إن الأنهار والسهول والجبال تتغير ، ولايمكن أن تظل على حال واحدة، بل إن الكوكب الذي نسكن على سطحه ، يتغير من حال إلى حال . وكذا قل في المجموعة الشمسية والمجرات والسدم .

ومع ذلك ، فالكل وحده يظل في هوية مع ذاته ؛ لأنه ما من شيء خارجه يؤثر فيه ويتأثر به . إنه هو هو ، وهو العلة الكافية لكل مايجري فيه ؛ وكل أثر أو تأثير إنما يحدث فيه . إنحركة الأنهار الدائمة تبدل من مجاريها بمرور الزمن ؛ والسهول تتغير أحوالها بفعل العوامل الطبيعية المختلفة ؛ وكذلك الجبال ؛ بل الأرض والمجموعة الشمسية والمجرات والسدم ! ولكنها كلها تتغير بفعل التغيرات التي تطرأ على مايحيط بها ، على الأشياء الخارجية المجاورة وغير المجاورة . أما الكل فليس هناك شيء خارجه يؤثر فيه ؛ فكل تغير يطرأ يحدث فيه بما هو صيرورة ؛ بحيث تكون جملة أحواله في أية لحظة ، مساوية لجملة أحواله في أية لحظة أخرى . ومن هنا كان يحمل هويته في ذاته ، وعلته الكافية لكل ما يجري فيه ؛ وكانت هويته وعلته الكافية لما يجري فيه ، شيئاً واحداً .

وهكذا نلاحظ ، أن مبدأ الهوية لايتطرق إلى ما هو منطقي ، وإنما إلى ما هو وجودي ؛ على أن نفهم ذلك بمعناه الكلي ، لابمعناه الجزئي . إنه يربط بين مفهوم ومفهوم ، أو بين مفهوم و موجود ؛ بل بين الموجود وذاته ، ولا سيما حينما يكون الموجود الكلي . وهذا يعني ، أنه لايتعلق بالمنطق بالمعنى الصحيح للكلمة ، كما يتعلق به مبدأ عدم التناقض . فحينما نقول : إن وجود سقراط هو وجود سقراط ، لانضيف أي مفهوم إلى وجود سقراط. وفي هذه الحال ، لايكون لدينا أي معيار منطقي نلجأ إليه ؛ بل إن وجود سقراط – المستقل عن المنطق – هو المرجع الأخير في كل منطق يدور حول سقراط . ولكننا إذا فعلنا ذلك ، غفلنا عن حقيقة سقراط ، وعاملناه أما معاملة الوجود الكلي ، أو معاملة المفهوم المجرد ولكن سقراط ليس هذا ولاذاك . إنه موجود جزئي ؛ وبما هو كذلك خاضع للتغيرات .

والتغيرات لها أسبابها . وإذن ، فسقراط في شبابه غيره في شيخوخته ؛ وهو في حواره مع تلاميذه ، غيره في دفاعه أمام قضاته، إلخ . . . وهذا يعني ، إن سقراط تغير وجودياً ؛ وإن كنا نعتقد أنه ظل هو هو ماهوياً .

وهذا يعني ، أن مبدأ الهوية لايصح في مستوى الحقائق الجزئية إلا بالتجريد . في هذا المستوى ، يشكل الأساس الوجودي لمبدأ عدم التناقض ، الذي يظل مبدأ صحيحاً في مجال الجزئيات ؛ لأن التناقض يكون بالموازنة بين المتناقضين ؛ والموازنة تعني الحد من جهتين : حد المتناقضين أحدهما للآخر ، وحدهما بالذات التي تدرك تناقضهما . وليس هكذا مبدأ الهوية كما رأينا ؛ فالهوية الحقيقية هي الهوية الكلية ، التي هي هوية الوجود المشخص ذاته .

- ٢ -

وإذا كان الأمر كذلك ، كان لابد لنا من الانتقال إلى مبدأ عدم التناقض. يرجع هذا المبدأ إلى أرسطو في صياغته وعده مبدأ أساسياً في التفكير . وقد أشار إليه في الكتاب الرابع من كتابه « مابعد الطبيعة » ؛ ونص عليه على النحو التالي : « يستحيل أن يحمل محمول واحد ، على موضوع واحد ، وأن لايحمل عليه ، في وقت واحد ، ومن جهة واحدة (٣) » . وقد عبر عنه علماء المنطق الرمزي كما يلي : ~ (ب ∧ ~ ب) ، وهذا يعني ، أنه ليس صحيحاً أن نحكم على شيء ما بالصفة ب وبنقيضها لا ب .

ويعتقد أرسطو أن هذا المبدأ لايمكن الشك فيه ، ولا البرهان عليه ؛ لأن طلب مثل هذا البرهان صادر عن جهل المنطق ؛ إذ أنه من الجهل حقاً ، أن لايميز بين ماهو بحاجة إلى البرهان وماليس بحاجة إليه (٤) ؛ كما أنه يعتقد أن هذا المبدأ ليس صحيحاً منطقياً فقط ، بل هو صحيح وجودياً أيضاً (٥) .

ولكننا ، إذا أنتبهنا إلى كلمة « موضوع » في نصه على هذا المبدأ ، علمنا أنه يعتمد على الوجود والواقع . والحقيقة ، أننا إذا نظرنا إلى الموجودات الجزئية في الواقع ، وجدنا أنه يستحيل

---

(٣) مابعد الطبيعة ، الترجمة الفرنسية (تريكو) ، ج ١ ، ص ١٢١ – ١٢٢ .
(٤) المصدر المذكور ، ص ١٢٣ .
(٥) المصدر المذكور ، ص ١٢٥ .

على الموضوع أن يتمتع بصفة ما ، وأن يحرم منها ، في وقت واحد ، ومن جهة واحدة ؛ لأن الموجودات الجزئية في الواقع لاتحمل تناقضاً منطقياً فيها . وإذا كان الأمر كذلك ، كان لابد للفكر المتضمن شيئاً من التناقض ، أن يكون خاطئاً .

وأننا نوافق أرسطو على ماذهب إليه ؛ ولكن ، من خلال مانص عليه في هذا المبدأ . والحقيقة، إذا تأملنا هذا النص ، وجدناه مقروناً بشرطين : « في وقت واحد » و « في جهة واحدة » . ولكن ، لماذا قرن أرسطو مبدأ عدم التناقض بهذين الشرطين ؟ هل لهما أصل في الواقع ، أو أنهما إضافتان عقليتان عليه ؟ لاشك أن الموضوع موجود في الزمان ؛ وهو معقد له صفات مختلفة : فهو قد يكون موجوداً في هذه اللحظة ، وقد يصبح معدوماً في لحظة أخرى ؛ كما قد يكون متمتعاً بصفة من صفاته في هذه اللحظة ؛ ثم يصبح فاقداً إياها في لحظة أخرى . وعلى هذا النحو ، لايمكن للشيء ذاته ، أن يظل هو ذاته في لحظتين مختلفتين ، ومن جهتين مختلفتين (٦) . وهذا مايشهد به الواقع ، وما تقدمه لنا التجربة . وهذا يعني ، أن التشابه الصوري ليس كافياً ؛ ولابد لنا من الإرتداد إلى الحقيقة الأولى ؛ التي هي المحك الأخير لكل حقيقة . إن حقائق الغازات ليست حقائق الأجسام الصلبة . وإذا صدق منطق الهوية الثابتة على الوجود المعرى من الصيرورة — أي في لحظة من لحظاته ، نصرف النظر فيها عن الصيرورة ، ونجعل من الوجود الصائر وجوداً ثابتاً — فان هذا لا يصدق على الوجود الحقيقي ؛ أعني الوجود في صيرورته والصيرورة في وجودها . وفضلا عن ذلك ، فهو إذا صدق ، إنما يصدق على قطاع معين من قطاعاته : قطاع الأجسام الصلبة المتماثلة . إن وجوداً من هذا النوع هو من صنع العقل ؛ ولأنه من صنع العقل ، يصدق عليه مبدأ الهوية ؛ ويصدق عليه مشتقاه : مبدأ عدم التناقض ومبدأ الثالث المرفوع . ولكي يهرب أرسطو من الواقع والتجربة ، لجأ إلى العقل ، فجمد الزمان في آن ، وجرد الموضوع في صفة . وهذا يعني ، أن الشرطين اللذين قرنهما بمبدأ عدم التناقض ، هما إضافتان عقليتان . وفي

---

(٦) قد يعترض علينا بعضهم فيقول : « ان الموضوع له ماهية ثابتة في نظر أرسطو بحيث أن التغيرات التي تطرأ عليه ، تمس صفاته العارضة ، دون صفاته الجوهرية . فهذه الصفات الأخيرة تظل هي هي في سياق الزمان . ونحن نجيب : ان مثل هذه الصفات يصدق عليها ماصدق على الصفات العارضة ؛ ولكن ، ضمن مدة أكبر ؛ والا فما معنى الكون والفساد عند أرسطو ؟

نطاق هاتين الإضافتين العقليتين ، يمكننا أن نعترف لأرسطو بأن مبدأ عدم التناقض لا يمكن أن يبرهن عليه ، ولا أن يشك فيه ؛ وإنما يمكن فقط ملاحظته « وجودياً » في الواقع بالذات .

وكل هذا يعني ، أن المعقولية تعتمد على الوجود ؛ وأن المعقولية العلمية لابد لها هي أيضاً ، من أن تعتمد على الوجود ؛ وإن كان الوجود عند أرسطو ، وجوداً مجرداً . فما من علم دون معقولية ، وما من معقولية دون وجود . وقديماً حصر أرسطو موضوع مابعد الطبيعة ؛ في الوجود بما هو وجود ، من ناحية ؛ وفي مبادئه الأولى ، ولاسيما مبدأ عدم التناقض والثالث المرفوع ، من ناحية أخرى . والكتاب الرابع من « ما بعد الطبيعة » شاهد على ذلك . غير أن إقتصار أرسطو على هذين المبدأين ، يرجع إلى أن الحقائق التي أنطلق منها ، لم تكن الحقائق الجزئية فقط ، بل الحقائق الجزئية التي تصدق على الأجسام الصلبة المتماثلة ؛ فلم يعرف هو أو عصره الحقائق الأخرى ، التي من شأنها أن تجعل مبدأيه قاصرين عن شمول الحقائق الوجودية كلها ! عدا أن التجريد جعله يفصل بين مبدأي عدم التناقض والسببية .

ولكن ، هل يحق لنا أن نجمد الزمان في آن ؛ وأن نجرد الموضوع في صفة ؛ وأن نظل في نطاق الحقائق المشخصة ؟ بالطبع لا ! فنحن مازلنا هنا في مجال التجريد مئة بالمئة ! ولكي نبين ذلك ، لنحاول الإجابة عن هذا السؤال : هل يتعلق مبدأ عدم التناقض بالحقائق الجزئية أو بالحقيقة الكلية ؟

يمكننا أن نتصور بادىء ذي بدء ، أنه يصدق على الحقيقة الكلية ، كما يصدق على الحقائق الجزئية ؛ فحينما أقول : إن الكل الموجود هو ذاته في وقت واحد ، ومن جهة واحدة ، لا أختلف في شيء عن قولي : إن هذا القلم هو ذاته في وقت واحد ، ومن جهة واحدة . . . ولكن هذا إذا صح ، فهو يصح في مستوى التجريد ، ولا يصح في مستوى التشخيص . والحقيقة ، فأنا حينما أقول : الكل الموجود ؛ أحول الكل الموجود إلى موضوع أدركه أمامي ؛ وقد أنفصلت ذاتي عنه تجريداً ، لتتأمله ؛ وأنه يفقد بذلك صفة الكل ، ويتحول إلى موضوع جزئي ماثل أمامي ، في عالم مجرد ، أصبح فيه الموجود الكلي جزءاً منه ، يقف في مقابل جزء آخر ، هو ذاتي التي تتأمله . وهكذا ينتهي التجريد إلى التجزيء . وإذا كان الأمر كذلك ، أمكننا أن نتابع عملية التجريد على مستوى آخر ، لنرى كيف يكون الشيء هو ذاته ، في وقت واحد ، ومن جهة واحدة . والحقيقة ، أنني حينما أقول : الشيء

هو ذاته ، إنما أجرد من الشيء معادلا له ، ثم أقرنهما معاً في موازنة تنتهي إلى أن الشيء ومعادله لايختلفان في شيء ، في وقت واحد ، ومن جهة واحدة . وهذا ينتهي إلى أن مبدأ عدم التناقض يصدق على الحقائق الجزئية ، وأنه حينما يصدق على الحقيقة الكلية ، يحولها إلى حقيقة جزئية .

وإذا صح هذا في مستوى التجريد ؛ فكيف يكون الأمر في مستوى التشخيص ؟ لابد لنا من التوقف عند المشخص ، والتساؤل عن حقيقته : هل هو جزئي أم كلي ؟ وإذا كان جزئياً، فهل يمكننا الكلام على هوية جزئية ؟ لنلاحظ أن الإنتقال إلى المشخص ، ينقلنا دفعة واحدة ، من مجال الجزء والجزئي إلى مجال الكل والكلي . والحقيقة ، أنه مامن إنفصال في المجال المشخص ؛ لأن كل شيء يؤثر في كل شيء ، ويتأثر به ؛ ولابد لكل شيء أن يتعلق بكل شيء : فالموجودات الجزئية وليدة الوجود المشخص ؛ فهي أجزاء الوجود وأجزاء الصيرورة . ولكنها بما هي أجزاء الوجود وأجزاء الصيرورة ، أجزاء كل واحد لاوجود له من دون أجزائه ، ولا وجود لأجزائه من دونه . ومن هنا ، لم تكن الأشياء الجزئية هوية بالمعنى الدقيق للكلمة : إن هويتها هوية مجردة مشروطة بـ « الوقت الواحد » و « الجهة الواحدة » ؛ في حين أن الهوية الحقيقية ، الهوية المشخصة ، هي الهوية الكلية . ولكن الهوية المشخصة ليست هوية فقط ، بل علية أيضاً ؛ لأن الحقيقة الأولى هي الوجود في صيرورته والصيرورة في وجودها ؛ والصيرورة تنتهي إلى موجودات جزئية ، وحوادث جزئية ؛ وهذه تفترض العلية ، والعلية لابد لها من أن ترتد إلى العلة الكافية في نهاية الأمر . وهذا يجعلنا نقول : إن هويتها صورة الهوية الكلية منعكسة فيها إنعكاساً جزئياً ، بحسب حقيقتها الجزئية ؛ والهوية الكلية تفترض العلة الكافية .

ومن هذا نستنتج أن مبدأ الهوية يصدق على الحقيقة الكلية ؛ وأن التمييز بين الهوية والعلة الكافية نتيجة تجريد . وهذا يعني أنه لايصدق على الحقائق الجزئية إلا تجوزاً ومجازاً . والحقيقة ، أن الأشياء الجزئية لاهوية لها ؛ فالهوية إما أن تكون كلية أولا تكون هوية على الإطلاق . ولكن مبدأ عدم التناقض هو الذي يصدق من ناحية أخرى ، على الحقائق الجزئية ؛ فالتناقض يعني المثنوية على الأقل ؛ والمثنوية تعني الجزئية . وليست كذلك الهوية ، فهي تعني الوحدة ؛ والوحدة في مجال الوجودية تعني الكلية . ولهذا ، فاننا لانستطيع أن نتقبل أن مبدأ عدم التناقض وجه من مبدأ الهوية ، ويقف معه على صعيد واحد ؛ بل أنه إنحدار من مستوى

الكلي إلى مستوى الجزئي ؛ ومن مستوى الوجود المشخص ، إلى مستوى المنطق ؛ ليكون عماد المعرفة بعامة ، والعلوم الجزئية بخاصة .

– ٣ –

ولكن ، لننتقل إلى المبدأ الثالث المرفوع! يقول هذا المبدأ : « إما أن يكون الشيء موجوداً أو معدوماً ، ولا وسط بين الأمرين » . وقد كان أرسطو أول من نص عليه في الكتاب العاشر من « ما بعد الطبيعة » ، كما يلي : « بين المتقابلات لا وسط بين النقيضين (٧) » . وكان شرح ذلك في الكتاب الرابع ، فقال : « بيد أنه ليس من الممكن إطلاقاً ، أن يكون هناك وسط بين قولين متناقضين . ولكنه من الضرورة لنا بمكان ، إما أن نثبت محمولا لموضوع ، أو ننفيه عنه . . . فاذا قلنا عن الموجود أنه غير موجود ، أو عن غير الموجود أنه موجود ، وقعنا في الخطأ ؛ وإذا قلنا عن الموجود إنه موجود ، وعن غير الموجود إنه غير موجود ، أصبنا الحقيقة ؛ حتّى أن من يقول عن موجود إنه موجود أو إنه غير موجود ، إما أن يقول الحق أو الخطأ . بيد أن قولنا : هناك وسط بين المتناقضين ، ليس قولا متعلقاً بالوجود أو بغير الوجود ، بأنه موجود أو غير موجود (٨) » .

وقد عبر أصحاب المنطق الرمزي عنه ، كما يلي : ب ٧ ب ؛ وهو يعني ، أن الشيء إما أن يكون ب أو لاب . ومنه ينتج أن القضية ونقيضها لايمكن أن تكونا خاطئتين معاً .

وقد رأى أرسطو أن قيمة هذا المبدأ تنحصر في حكمنا على المستقبل وحوادثه العارضة مثل قولنا : من المؤكد أن الرياح ستهب غداً ، في هذا المكان ، أو لن تهب . والتأكيد حاصل من أنه لابد لأحد الإمكانين أن يقع ؛ إذ لاثالث لهما . ولكن ، إذا خرجنا من كلية الحكم ، وحاولنا أن نؤكد أحد طرفيه ، وجدنا أنه يستحيل علينا أن نجزم – ونحن على يقين – بأي الإمكانين سيحدث : هل ستهب الرياح أو لن تهب ؟ وهكذا يتحول يقين العلاقة الضرورية ، إلى ريبية العلاقة العارضة . ولهذا كان حكمنا في حالة كلية صادقاً ، حتّى قبل مجيء الغد ، ومشاهدة الإمكان الذي تحقق . ولكن الأمر يكون في هذه الحال ، متعلقاً باليقين لا بالحقيقة ؛ لأن الحقيقة تتطلب منا أن ننتظر مجيء الغد ، لمشاهدة أي الإمكانين تحقق .

---

(٧) المصدر المذكور ، ج٢ ، ص ٨٦ .

(٨) المصدر المذكور ، ج١ ، ص ١٥١ – ١٥٢ .

إننا إذا تأملنا هذا المبدأ ، وجدنا أنه يفيف – شأنه شأن عدم مبدأ التناقض – فكرة العدم . وهي نتيجة تجريد ؛ ولاوجود لها إلا في التصور ؛ مهما حاول بعضهم أن يجعل من العدم مقولة وجودية . وهو يعتمد على القسمة الثنائية الأفلاطونية التي تقسم الجنس إلى الشيء ونقيضه ؛ ثم تقسم الشيء الذي تعده جنساً جديداً ، إلى شيء ونقيضه ؛ وهكذا باستمرار . . . وأننا لنتساءل : أين يمكن للنقيض أن يوجد في غير العقل ؟ فالعقل هو الذي يحيط الموجود بهالة من العدم ، تجريداً من الموجودات الجزئية التي تخلفها الصيرورة وراءها . ولهذا قلنا : إنه لاوجود للعدم إلا في حالة جزئية . ولابد لنا أن نضيف إليها كلمة مجردة ، فنقول : في حالة جزئية مجردة . ومن هنا كان العدم المطلق ، المقابل للوجود (المطلق) تصوراً زائفاً ناشئاً عن تعميمنا على الكل ، مالايجوز إطلاقه إلا على الأجزاء .

والحقيقة ، إن فكرة العدم ناشئة عن الصيرورة التي تحلل الوجود المشخص إلى موجودات جزئية ؛ فترينا التغير في الثبات . فالتغير هو في أصل العدم ؛ ولكن ، ليس ما هو مجرد تغير ، بل بما هو تغير يدركه العقل ، بعد حذف علته الكافية ! إن أوراق الشجر الخضر ، التي أحالها الخريف أوراقاً صفراً ، تتناولها الصيرورة ، وتحيلها من الخضار إلى الصفار ؛ فهي في لحظة معينة خضر ، وفي لحظة أخرى صفر . ولكن هذا التحول الناشيء عن الصيرورة ، يحتاج إلى عقل مدرك يحتفظ بصورة الأوراق الخضر ، وهو يدرك صورة الأوراق الصفر ، بعد حذف العلة الكافية لصيرورتها صفراً ؛ إنه في هذه الحال ، ينسب العدم إلى الخضار ، والوجود إلى الصفار . ولكن هذه الحال جزئية ، ولايمكن أن تصدق على الحقيقة الكلية ؛ لأن الحقيقة الكلية قائمة أبداً ؛ وكل تغير يحدث فهو يحدث فيها ، ولايتناولها هي ذاتها من الوجود إلى العدم . فكأن العدم الجزئي المرافق للصيرورة – بما هي صيرورة مدركة – انتقل من حقيقته الجزئية ، ليصبح عدماً كلياً أو مطلقاً ! ! وهذا تعميم لا مسوغ له ؛ لأن فيه إنزلاقاً سريعاً من الجزء إلى الكل ؛ وهو من أشد إنزلاقات « الفلسفة » خطأً .

وهذا يعني ، أنه ما من عدم مطلق ! أي ما من عدم بالنسبة إلى الكل المشخص ، وإنما في الكل المشخص ، بما هو وجود ترافقه الصيرورة . لذلك كان عدماً مقترناً بالصيرورة ، وبالعلة الكافية التي تفترضها الصيرورة ! وإذا قال أحدهم : إن الكل المشخص يمكن تصوره مسبوقاً بالعدم ، أو متساقاً في لحظة آتية إلى العدم ؛ قلنا له : إنه تصور كاذب ؛ لأن الكل المشخص لايمكن أن يسبقه العدم ، ولا أن يلحقه العدم ؛ لأنه يتضمن أن الكل المشخص

قائم في الزمان ، وأن الذات تتأمله بما هو قائم في الزمان ؛ في حين أن الزمان والذات تابعان له ؛ الزمان تابع له ، لأنه تجريد لصيرورته ؛ والذات تابعة له لأنها جزء واع منه . إنها هي ذاتها — بما هي ذات جزئية — قائمة — شأنها شأن كل الموجودات الجزئية — في الزمان . وهي التي تراقب صيرورة الموجودات الجزئية ، وتتابعها ضمن الوجود المشخص ؛ ولا تكتفي بمتابعتها في داخله ، فتتصور تتابعها خارجه ؛ وتتصور الزمان المجرد منها خارج الوجود المشخص ، قبله وبعده . وعندئذ ، يصبح الزمان — خلافاً للواقع — هو الكل ؛ ويصبح الكل المشخص جزءاً من أجزائه ، بما هو صيرورة . لهذا كان تصور من هذا النوع تصوراً يعامل الكل معاملة الجزء ، بتصور آن لم يكن الكل المشخص فيه ؛ ثم تصور آن آخر كان فيه ؛ ثم تصور آن ثالث إنعدم الكل المشخص فيه . وهذا يجعله موجوداً في الزمان ، ويقيسه على الأشياء الجزئية الموجودة في الزمان ؛ في حين أن الأمر خلاف ذلك ؛ فالزمان موجود فيه ، لأنه صورة حركة صيرورته ، ولا مبتدأ له ولا منتهى إلا بابتداء صيرورته وإنتهائها ، إذا جاز لنا أن نتصور لصيرورتها مبتدأ ومنتهى .

وإذا كان العدم المطلق لا وجود له ، حق لنا أن نقول : ليس مبدأ الثالث المرفوع ، أومبدأ حذف الوسط ، صالحاً في مجال الحقيقة الكلية . وإذا صح إستخدامه فيها ، صح تجريداً ، وتحولت الحقيقة الكلية إلى حقيقة جزئية ، تصوراً . وهنا نضع أيدينا على وجه التشابه بين مبدأ عدم التناقض ومبدأالثالث المرفوع ؛ فكلاهما يصدقان على الحقائق الجزئية . والحقيقة ، إذا كان التناقض يعني المثنوية بين الطرفين المتناقضين ؛ فان الثالث المرفوع يعني بقاء الطرفين المتقابلين ؛ أي المثنوية أيضاً . وهذا يجيز لنا أن نرى في مبدأ الثالث المرفوع ، ماسبق أن رأيناه في مبدأ عدم التناقض ؛ مما يجعلنا لانتقبل وضع مبدأ الثالث المرفوع على صعيد واحد هو ومبدأ الهوية ؛ وإن نتحدر به أيضاً ، من مستوى الكلي إلى مستوى الجزئي ، ومن مستوى المشخص ، إلى مستوى المجرد ؛ أعني مستوى المنطق !

وهذا يعني أن مبدأي عدم التناقض والثالث المرفوع يعتمدان على مبدأ الهوية ، ويستمدان يقينهما من يقينه ؛ كما يستمد الجزئي يقينه من الكل . وهذا يضع مبدأ الهوية في مستوى العلم الكلي ؛ ويضع مبدأي عدم التناقض والثالث المرفوع في مستوى العلم الجزئي الذي هو آلة (المنطق) ، والذي تعتمد عليه العلوم الجزئية جميعاً ، وهي غايات في نفسها .

خاتمة

وهكذا نلاحظ أنه لا بد من التمييز بين هوية مجردة وهوية مشخصة ؛ بين هوية صورية وهوية وجودية ؛ وان نرى ان الهوية المجردة او الصورية تابعة للاشياء الجزئية او للكل حينما نعامله معاملة الاشياء الجزئية ، تجريداً . وهذا يعني ان مبدأ الهوية هو مبدأ وجودي في أصله ؛ ولا يصبح مبدأ معرفياً الا في التجريد . وهذا ما يجعله صالحاً في مجال التفكير الفلسفي ؛ ويجعل مبدأي عدم التناقض والثالث المرفوع ، الصالحين في مجال الحقائق الجزئية ، يعتمدان عليه . وهذا برهان جديد على ما كنا أشرنا اليه ، من اعتماد العلوم الجزئية على العلم الكلي : الفلسفة .

ولكن ، اذا كانت الهوية المجردة الجزئية تستند الى الهوية المشخصة الكلية ، كان معنى هذا ، ان هناك عملاً يقوم به الذهن ، فكراً وعقلا ، في تحويل الكل المشخص الى جزئي مجرد . وهذا ليس وقفاً على مبدأ الهوية وحده ؛ بل يتعداه الى مبدأي عدم التناقض والثالث المرفوع . ألم نشاهد أن شرطي ارسطو في « الوقت الواحد » و « الجهة الواحدة » هما اضافتان عقليتان؟والحقيقة ، فالعدم – كما رأينا – من صنع الذهن ، وهو يواكب الصيرورة فكراً ؛ ثم يلاحظ انعدام بعض الصفات ، في آن من الآنات ، عقلا . وكذلك الامكان فهو من صنع الذهن ؛ حينما يواكب بالفكر حركة الصيرورة ، ثم يدرك ان ما تحقق لم يكن موجوداً . وهذا يعني ، أن كل ما نعرفه ، والمفهومات التي نعرفه من خلالها ، والمبادىء التي نعرفه بالاستناد اليها ، هي اضافات عقلية ؛ ولكن ، ابتداء من الوجود المشخص ذاته .

واذا كان هذا هكذا ، ألا يمكننا ان نقول : ان مبدأ الهوية وفرعيه تستند جميعاً الى الوجود المشخص : فالهوية تستند الى الوجود الكلي ؛ وعدم التناقض والثالث المرفوع يستندان الى الموجودات الجزئية؟ ولكن هذا ما كان له ان يحدث ، لولا الصيرورة من ناحية ، والذات التي هي جزء الصيرورة من ناحية اخرى . وهذا يبين أثر مبدأ العلة الكافية المنعكس عن حركة الصيرورة على صفحة الذات ، في ادراك عدم التناقض وضرورة رفع الثالث ؛ الأمر الذي يلامس ثانية الفكرة التي ذهبنا اليها ، بصدد وحدة الهوية والعلة الكافية في الكل المشخص .

وهذا يتطلب معالجة جديدة للموضوع ؛ ولكن ، من زاوية العلة الكافية هذه المرة . وهو ما نرجو أن نقوم به في بحث مستقل .

المشكلات الخاصة
بدراسة الادب العربي الحديث

د. حسام الخطيب

أشرنا في مقدمة مقال سابق * إلى أن المشكلات البحثية التي تتصل بدراسة الأدب العربي الحديث كثيرة متعددة وان هناك اعتقاداً سائداً بين الباحثين ، ولا سيما الناشئين مفاده ان الأدب الحديث هو أسهل تناولا من الأدب القديم وان مصادره ميسورة وافاقه جلية .

لهذا السبب ، ولأسباب أخرى كثيرة ، نرى اقبالا متزايداً لدى الدارسين الناشئين على التخصص في الأدب العربي الحديث . وليس في ذلك ضير اذا أمكن تأمين التوازن في الدراسة بين الأدبين القديم والحديث من جهة والتبصير بمشكلات البحث في الأدب الحديث هو مجرد تجميع وتنسيق لمادة متوفرة سهلة المنال .

وفيما يلي بعض الملاحظات حول أبرز المشكلات العملية المتعلقة بدراسة الأدب العربي الحديث ، وعلى الرغم من أن هذه المشكلات تضرب جذورها في المشكلة العامة لدراسة الأدب الحديث في العالم المعاصر

* بعض المشكلات العملية للبحث في الأدب العربي الحديث » د. حسام الخطيب — مجلة المعرفة العدد ٢٢١ أيلول ١٩٧٩ .

فانه سوف يجري التركيز هنا على خصوصية هذه المشكلات في الوضع الراهن للدراسات العربية المتعلقة بالأدب العربي الحديث .

١ ـ مشكلة الهامش الزمني لسلامة البحث :

والمقصود بهذه المشكلة التساؤل عن حد الأمان الذي يجب أن يفصل بين تاريخ دراسة أي موضوع أدبي معاصر وبين آخر تطورات هذا الموضوع المدروس . وبكلمة أوضح ، إلى أي حد يمكن أن يجازف الباحث (لا الناقد) بالاقتراب من موضوعات حية ومعاصرة له كأن يدرس أديباً حياً مستمراً في الإنتاج والابداع مثل محمود درويش ، أو أن يعالج تطور الرواية العربية حتى سنة كتابة البحث مثلا .

وهي مشكلة ذات طابع عام وقد أثيرت في الجامعات الفرنسيه منذ قرنين من الزمن ، وما زال الرأي السائد بين الاكاديميين في الغرب أميل إلى تجنب الأبحاث المتعلقة بالأحياء والمعاصرين ، على الرغم من أن هذا الموقف غير رسمي ، ويمكن لأي باحث أن يسجل رسالة تتعلق بالمعاصرين الأحياء أو بالتيارات والظواهر الأدبية الحديثة جداً .

والحق أنه خلال العقدين الأخيرين من الزمن بدأ يظهر تزايد واضح في عدد الرسائل الجامعية والأبحاث المتعلقة بآخر تطورات الانتاج وبالشخصيات الأدبية الحية ، وبدا كما لو أن هذه المشكلة أخذت تقع في الظل مقابل بروز مشكلات أخرى أشد أهمية منها . ولا شك أن هناك عوامل أدت إلى ذوبان معارضة الأكاديمية التقليدية للموضوعات الحية والمعاصرة منها :

أ – الاتجاه العام لربط البحوث الجامعية والخاصة بالمجتمع ، وميل الدراسات الإنسانية بوجه عام إلى التفاعل مع الحياة المعاصرة والعمل من أجل خدمتها وتطويرها نحو الأفضل .

ب – تجدد الأفكار الفرويدية بعد الحرب العالمية الثانية وما دفع إليه ذلك من إقدام الباحثين إلى المجازفة النسبية باعتبارات التجرد والتأني والرصانة العلمية لصالح استغلال فرصة الاتصال بالأحياء وتسليط الأضواء على تصرفاتهم وتركيبهم النفسي وارتباطاتهم بالآخرين والاستفادة بوجه عام من المعلومات الطازجة عنهم .

ج – انتشار قناعة عامة بضرورة الربط بين الظاهرة الأدبية والوسط الاجتماعي وما أدى إليه ذلك من إيثار الباحثين للتركيز على المجتمع الحي وما يفرزه من ظواهر أدبية وأزياء ذوقية وعبقريات مبدعة .

إن هذه المشكلة ذات الطابع العام تتخذ في الأدب العربي الحديث أبعاداً خاصة ربما لاتجعل الحلول الأوربية ممكنة التطبيق بسهولة في المجال العربي ، وبالتالي تستدعي البحث عن حلول نوعية محلية للجوانب المختلفة لهذه المشكلة ، بل ربما أدت هذه الأبعاد إلى ابقاء المشكلة قائمة في الدراسات الأدبية العربية الحديثة من حيث انتهت إلى الحل في المجتمعات المتقدمة .

ويرجع ذلك إلى أسباب مختلفة ربما كانت أهمها الأسباب التالية :

١ – لأن الأدب العربي الحديث مازال في مرحلة تشكل ، ولذلك تختلط فيه القيم والمفهومات والأذواق والأزياء اختلاطاً شديداً يضع الباحث الحديث في حيرة من أمره ويدفعه دفعاً إلى الانتقائية (١) والتعسف والقسرية ، ولا سيما فيما يتعلق بالأبحاث الأقرب زمناً وصلة به .

٢ – لأن دراسات عصر النهضة غير مستكملة في الأدب العربي ، وليس بين أيدينا مرجع متكامل معتمد بهذا الشأن على الرغم من المحاولات العديدة الجيدة . ذلك أن أي بحث في الأدب العربي المعاصر لا بد من أن يستند إلى جذوره من عصر النهضة ، بل إن الحدود

بين أدب النهضة والادب الحديث مازالت غير واضحة ، وبذلك تتحول الدراسة الأدبية بالضرورة إلى نقد أدبي تتحكم فيه إلى حد بعيد العوامل التأثرية ويضمر فيه المنهج .

٣ – لأن القيم الديمقراطية في الحوار والمناقشة لم ترسخ بعد في المجتمع العربي المعاصر . ولذلك يبدو كل انتقاد لانتاج معاصر تحزباً ضد مؤلفه وكل استحسان لا نتاج معاصر تحيزاً إلى جانب صاحب الانتاج . ويؤدي غياب المعايير الفكرية والذوقية المشتركة إلى شيوع التعليل الشخصي للمواقف النقدية ، مما يجعل دراسة أدب الأحياء حقلا من الألغام ومما يدفع الباحثين دفعاً إما إلى المجاملة واما إلى الاقتصار على النواحي الوصفية وتجنب الخوض في استخلاص النتائج أو إطلاق الأحكام العامة .

٤ – مازالت الأسرار الشخصية للمؤلفين والأدباء والشعراء تحظى بقدسية خاصة لدى الرأي العام العربي بما في ذلك قطاع المثقفين . وهو أمر لا يساعد أبداً على تطبيق الاتجاه التشريحي السائد اليوم في الأدب ، وهكذا يجد الباحث نفسه مغلول اليدين ولا سيما في مجال تطبيق النظريات النفسية في الربط بين الانتاج وصاحبه .

٥ – تتصل موضوعات الأدب العربي الحديث اتصالا شديداً بالأوضاع السياسية والاجتماعية، ومهما حاول الباحث أن ينأى بنفسه عن الخوض في التحليلات السياسية والاجتماعية وربما المذهبية ، فانه لن يجد مندوحة عن الخوض في الحد الأدنى من هذه الأمور . وهذا مايعرضه بالضرورة إلى القمع أو التقريع أو على الأقل إلى الحكم على نتائجه من خلال معايير غير بحثية وغير نقدية في بلاد عربية مازالت قضية الحريات الأساسية فيها مصادرة وغير موضوعة أصلا على بساط البحث .

وخطورة هذا الموقف على طبيعة البحث في الأدب الحديث واضحة ، وهي دفع الباحثين إلى اجتزاء الأحكام ، واخفاء نصف الحقيقة على الأقل ، واللجوء إلى الالتواءات اللغوية والرمز الغامض والتلميح في معرض البحث المنهجي الذي لا يمكن أن تقوم له قائمة بغير الوضوح واستقامة القصد والمباشرة والدقة .

على أن هذه الصعوبات كلها يجب ألا تعني الاقلاع عن دراسة الموضوعات الحية والمعاصرة التي تصاحبها عادة ميزة لاتتوافر للدراسات المتعلقة بالموضوعات القديمة وهي ميزة اتصال الباحث بالمبدعين وبالظروف

الحية التي تؤثر في مجرى حياتهم وانتاجهم ، وان كانت هذه الميزة تحتاج إلى تقرب علمي مدروس حتى تعطي الثمرة المنشودة .

وهكذا يكون المقصود هنا من إبانة هذه الصعوبات التنبيه إلى وجوب مضاعفة جانب الحذر الشديد والالتزام بالأخلاقية العلمية والتجرد عن الهوى لدى معالجة الموضوعات المعاصرة في الأدب العربي الحديث .

٢– مشكلة الدراسات الاساسية

مهما اختلفت الآراء اليوم بشأن قوة العوامل الكامنة وراء الإنتاج الأدبي من اقتصادية واجتماعية وسياسية فان هناك ما يشبه الاجماع على قوة ارتباط الأدب الحديث بهذه العوامل ، وتلتقي الدراسات الأدبية اليوم في الشرق والغرب وعلى اختلاف الاتجاهات الايديولوجية عند الاهتمام بظروف نشأة الإنتاج الأدبي من فردية واجتماعية ، وذلك بغرض جلاء جوانب الظاهرة الأدبية ، مع تفاوت شديد في التأكيد على الجانب الفردي أو الاجتماعي(٢) .

وتعترض الباحث العربي في هذا الصدد صعوبات أساسية بسبب الفقر الشديد في الدراسات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية المعاصرة في البلاد العربية . إن هذا النوع من الدراسات لم يترك شاردة ولا واردة من الحياة المعاصرة للمجتمعات المتقدمة إلا تناولها ، بالدرس والتحليل وبذلك أصبح الطريق ممهداً أمام الباحث الأدبي في تلك المجتمعات . أما الباحث الأدبي في المجتمع العربي فعليه أن يكتب المقدمات الطويلة في التاريخ السياسي والاجتماعي وربما الاقتصادي . وهو في ذلك ينفق جهداً كبيراً بغير طائل لأنه يجتهد (بحثياً) ، مستخدماً

أسلحة بحثية غير مناسبة ، ومجتزئاً من الظاهرة التحتية ما كان متصلاً ببحثه فقط . وفي أغلب الأحوال يدرك الباحث التعب في منتصف الرسالة ، وحين يصل إلى التعليل الاجتماعي للظاهرة الأدبية يظهر العجز واضحاً في الربط ما بين المقدمات والنتائج . وفي كثير من الأحيان تنقلب الدراسة الأدبية بين يدي الباحثين الأقل خبرة إلى دراسة سوسيولوجية تضمر فيها الناحية الفنية ضموراً شديداً . ولا يكون هذا التحول في الاتجاه ناجماً – كما يعتقد كثيرون – عن شدة التركيز المتعمد على سوسيولوجية الأدب ، بل عن الانشغال العملي للباحث بالنواحي السوسيولوجية مما يصرفه بطبيعة الحال عن الإشراف البانورامي على موضوعه .

إن التاريخ السياسي المعاصر لمعظم البلاد العربية غير مكتوب بشكل منهجي ، وكذلك تاريخ تطور المجتمعات العربية ؛ ناهيك عن الدراسات المتعلقة بنشوء البيئة الثقافية وتطورها . . . فاذا أضفنا إلى ذلك أن التسهيلات المكتبية فقيرة تبينّ لنا أية مهمة مزدوجة يضطلع بها دارس الأدب الحديث أو تبين لنا تبعاً لذلك سبب من أسباب تدني مستوى الدراسات في هذا المجال وإخفاق معظمها في الوصول إلى قناعات غالبية القراء ، مما ينجم عنه تعددية في الدراسات المتعلقة بالموضوع الواحد ، بدلاً من تضافر الجهود لتناول جوانب مختلفة من الظاهرة المدروسة .

٣ – مشكلة التناول الاقليمي لدراسات الادب العربي :

بدون مقدمات أستطيع أن أزعم أن الدراسات المعمقة التي تتناول الأدب العربي الحديث بشموليته غير موجودة أو لنقل إنها نادرة .

فحتى مطلع الستينات على الأقل كانت جميع الكتب التي تحمل اسم الأدب العربي الحديث تحتاج الى تعديل في عنوانها لتتناسب مع المضمون وهو تعديل بسيط يمكن تحقيقه باضافة كلمة واحدة فقط هي (في مصر) غالباً وأحياناً (في لبنان) . ذلك أن كل الدراسات التي كانت تنسب لنفسها تناول الأدب العربي الحديث كانت تطابق بين الأدب العربي الحديث وبين الأدب العرب في مصر دون أن تكلف نفسها عناء الإشارة إلى ذلك . وفيما بعد ظهرت مؤلفات في لبنان — لا سيما في مجال القصة والمسرحية — تحاول أن تطبق القاعدة نفسها بالنسبة للبنان .

وليس في تأكيد هذه الحقيقة أية محاولة للنيل من الدور الثقافي الكبير الذي قامت به كل من مصر ولبنان في مطلع عصر النهضة ، وليس فيه أيضاً أي اتهام بالتحيز الإقليمي . ويرجى أن يستخلص من هذه الحقيقة شيء واحد فقط هو أن دراسة تطور الأدب العربي الحديث من منطلق قومي شامل لم تتم حتى الآن ، وينبغي لها أن تتم وأن تتضافر الجهود لإتمامها .

ولكن كيف يمكن أن يحدث ذلك ؟ إن خط التطور الثقافي في كل قطر عربي اختلف وفقاً لثلاثة عوامل على الأقل :

الأول : نوع العلاقة التي ربطته بالدولة الأوربيةالمستعمرة (فرنسا ، بريطانيا ، ايطاليا . .)

الثاني: تاريخ حصوله على الاستقلال وبدء تكون ثقافته الوطنية

الثالث : مستوى التطور الاجتماعي والثقافي الذي أُتيح له تحقيقه من خلال إمكاناته الخاصة .

ومن هنا يبدو منطقياً أن تستكمل أجزاء الصورة استكمالاً جيداً تمهيداً لتكوين الصورة الأدبية الشاملة على مستوى الوطن العربي كله ؛ ومن هنا يبدو منطقياً أن يجري تشجيع الدراسات الأدبية المتعلقة بالأقطار العربية حتى يمكن الاطمئنان إلى تجنب التعسف في الأحكام .

وإلى أولئك الذين يستريبون في أية دراسه ذات طابع إقليمي يمكن أن تقدّم الاحترازات التالية :

١ – مادمنا نؤمن بوحدة المناخ الثقافي العربي فان أية دراسة إقليمية لا بد من أن تُفضي بالضرورة إلى بيان عمق الرابطة بين الإطار المحلي والإطار القومي الشامل ، بل لا بد من أن تُفضي إلى تأكيد وجود هذه الرابطة . إذ كيف يمكن أن يدرس باحث منصف نمو القصة العربية في سورية دون وصلها بتطورات القصة في مصر ولبنان مثلاً .

٢ – العبرة في أية دراسة ليست حدود موضوعها وإنما منهجها . ويجب أن يوجه النقد إلى تلك الدراسات التي تتعمد التناول المنفصل للظواهر المحلية ، وترتكب في ذلك بالطبع مخالفة منطقية ومنهجية شديدة ، بالإضافة إلى المخالفة القومية .

٣ – إن اجتزاء جوانب من أية ظاهرة أدبية ودراستها على أساس وجود مسوّغات كافية مستقاة من طبيعة الظاهرة المدروسة معروف عند العرب قديماً ومقبول جداً في العصر الحديث . فهناك

مثلاً دراسات عربية قديمة عن شعراء بيئةمعينة خلال فترة زمنية معينة فماذا نقول في هذه الدراسات(٣) وحتى داخل بلد مثل سورية ألا يمكن تخصيص بيئة الشعر التقليدي في حماة بدراسة مستقلة تسهم في رسم الصورة الكاملة للحياة الأدبية في القطر العربي السوري .

٤ — أين نضع المغرب العربي ونتاجه ؟ وكيف نبرز الجهود العظيمة التي بذلتها أقطار المغرب العربي للحفاظ على عروبةأدبها ولغتها إذا نحن تمسكنا بمنهجية البحث في تطور الأدب العربي الشامل ، أي إذا كان مقياس تصنيف أية مادة هو ماقدمته من إسهام في التطور العام لحركة الأدب العربي الحديث . وأرجوأن أعذر إذا أضفت إلى ذلك سؤالاً صريحاً وهو : من من المؤلفين العرب الذين درسوا الأدب العربي الحديث كان على معرفة بأدب المغرب العربي كافية لأن تؤهله تقديم دراسة منصفة تشمل كلاً من المشرق والمغرب(٤) .

ومن الملاحظ أن تناول النقاط المختلفة في هذا المقال كله كان أقرب إلى العرض منه إلى طرح وجهة نظر متبلورة ، باستثناءهذه النقطة الأخيرة بالذات لأن المسألة فيها تبدو محلولةمنطقياًعلى الرغم من وجاهة الآراء الكثيرة التي تناهض التناول الإقليمي لدراسات الأدبالعربي الحديث(٥) .

ويبدو لي أنه يمكن تقديم المشكلة على النحو التالي :

١ — هناك تيار إقليمي في الأدب العربي يعكس الإقليميةالسياسية

وينادي أصحابه بدراسة الأدب العربي في كل قطر على حدة ومن منطلق قطري خالص ، ويقودهم التعصب السياسي إلى إنكار الصلات العضوية المتينة للأدب العربي في الأقطار العربية المختلفة . وأنصار هذا الاتجاه قلة قليلة ، وترتفع صيحاتهم بين حين وآخر في بلد مثل لبنان تمزقه النزاعات المختلفة ، وقد ارتفعت لهم أصوات في مصر مؤخراً .

ومن الصعب مجادلة هؤلاء بالحجج الأدبية ، لأن منطلقهم فوق أدبي ، ولكن مع ذلك يمكن القول إن وحدة الأدب العربي الحديث تشكل رداً قوياً على اتجاههم الانسلاخي ، وإنهم لو اتبعوا منهجاً علمياً سليماً سوف يؤولون بالنتيجة إلى الاعتراف بهذه الوحدة ، وإن دراساتهم الانسلاخية ، تعاني من صدع منهجي كبير بالإضافة إلى الصدع الإيديولوجي الكبير .

٢ — مقابل ذلك هناك تيار قومي عربي يضم الأغلبية الساحقة للباحثين والأدباء والكتاب على إختلاف كبير في المنطلق المذهبي الذي يستندون إليه . ويؤمن هذا التيار بوحدة الأدب العربي الحديث ويحرص على هذه الوحدة كل الحرص ويحارب في سبيلها . بل في أنصار هذا التيار من يردد بألم أنه لم يبق موحداً في البلاد العربية سوى الأدب واللغة وأن علينا أن نعض بالنواجذ على هذه الحقيقة حتى لا تفلت منا كما أفلت غيرها . ومن هنا يبدي كثير من أدباء هذا التيار ، انطلاقاً من عاطفة قومية أو دينية نبيلة ، حماسة لكل ما يؤكد وحدة الأدب العربي وريبة في كل ما قد يوحي بأنه انسياق وراء الإقليمية أو أفساح لبعض ما تدعو إليه .

ومن الحق الاعتراف هنا بأن الهوى الطبيعي للإنسان لا بد من أن يكون مع هذا التيار ، وأن العنوانات ذات الطابع الإقليمي بالذات ما زالت تصدم الإنسان حتى لو كانت ذات اتجاه عربي شامل .

ولكن يخشى أن يؤدي التخلي عن هذه العنوانات إلى شيء من اللبس ، فأن تقول مثلاً : « تطور القصة العربية في سورية » بدلاً من : « تطور القصة السورية » قد يوحي بوجود قصة عربية وقصة غير عربية . وتبدو لي صفة (عربية وعربي) ضرورية حين تكون هناك رغبة في التمييز بين الإنتاج المكتوب بالعربية وغيره كأن تقول :

« الشعر العربي في فلسطين المحتلة » أو « القصة العربية في الجزائر » .

والعبرة أخيراً بطبيعة المنهج لا بالتسمية .

٣ — هناك الاتجاه العملي المنهجي المنبثق من الإيمان بوحدة الأدب العربي والذي لا يختلف في جوهره بشيء عن التيار الرئيسي ولكنه ينادي بضرورة مراعاة المنهجية في البحث ، والابتعاد عن الأحكام التعميمية أو استكمال صورة الأدب العربي الحديث بمختلف أنواع الدراسات التي تحدد لنفسها الزمان والمكان تحديداً دقيقاً تمشياً مع ضرورات المنهج . ويفرق هذا الاتجاه تفريقاً شديداً بين تلك الدراسات المارقة التي تلوي عنق الواقع ليّاً متعمداً لتنتهي إلى تثبيت الاقليمية وبين تلك الدراسات التي تتناول واقعاً محلياً ضمن الإطار الأوسع للأدب العربي الحديث وتحرص كل الحرص على كشف حقيقة الترابط والتفاعل والتلاحم العضوي للظواهر الأدبية العربية الحديثة .ويرى هذا

الاتجاه أنه مع اتساع رقعة الوطن العربي وغنى تربته وتنوع تجاربه السياسية والاجتماعية والثقافية أصبح التعميم مغامرة غير مأمونة وأصبح من واجبات المنهج علينا أن نبدأ بالمسح المحدود مكاناً وزماناً للإنتاج الأدبي العربي حتى نتوصل إلى وضع يدنا على خواصه الأساسية وإثبات وحدته العضوية .

ويرى هذا التيار أن هناك دراسات أدبية كثيرة في البلاد العربية تحمل عنواناً عربياً كبيراً وتطبق منهجاً اقتطافياً قد يؤدي أحياناً إلى عكس المقصود منه . لأنها تقدم التجارب العربية الأدبية بشكل منعزل ودون أن تنجح في إبراز الترابط العضوي ، وينتج هذا الأمر أحياناً عن ضعف الدارس ولكنه ينتج في أكثر الأحيان عن طبيعة الموقف التعميمي الذي يلتزم به .

وبالطبع لا ينادي هذا الاتجاه بأي نوع من أنواع المناهضة للدراسات الشاملة ولكنه يرجو لها أن تبنى على دراسات دقيقة منهجية تراعي الأبعاد الخاصة للتجارب المحلية ولتطورات الأجناس الأدبية في كل قطر عربي أو مجموعة من الأقطار العربية ، حسبما تمليه طبيعة المنهج .

ويبدو واضحاً أن هذا التيار الأخير هو الذي فرض نفسه في الدراسات الأدبية المنهجية التي بدأت تظهر منذ مطلع الستينات ، ويمكن للإنسان أن يذكر الآن عدداً من الكتب التي تعنى بدراسة الأدب العربي في

قطر معين أو دراسة فن أدبي معين في قطر معينٍ من خلال منظور أدبي عربي شامل(٦) .

ومن الواضح أن هذا القسم الأخير من البحث تجنب الخوض في صحة النظرية الإقليمية المنهجية ، لأنه اعتبرها حقاً مشروعاً من جهة ، ولأنه — من جهة ثانية — أكد أن أية دراسة إقليمية لا بد من أن تفضي إلى تأكيد وحدة الأدب العربي الحديث ، وكان الذهن عند المناقشة متجهاً إلى الحديث عن الإقليمية السياسية التي تصطنع التجزئة الإقليمية في الدراسة اصطناعاً مقصوداً لأغراض فوق أدبية ، وهي اتجاه يصعب أن يصمد حتى أمام التفحص المنهجي الخالص ، فكيف إذا طبقت عليه المعايير القومية الشاملة ؟

الحواشي

(١) المقصود بهذا المصطلح نزعة الانتقاء من مختلف المذاهب والعقائد ، وأصله الانكليزي eclecticism والفرنسي éclectisme وأرجو أن أقدم بعض الملاحظات حول هذا المصطلح :

آ — كنت أعتمد سابقاً كلمة (اقتطافي) للتعبير عن هذا المعنى ، ولكنني وجدت شبه إجماع لدى الكتاب العرب على استخدام كلمة (انتقائي) فعدلت إلى هذه الكلمة تمشياً مع ما طالبت به الدارسين من محاولة للانسجام مع المصطلحات التي تكتسب صفة الشيوع لأن المسألة أولا وآخراً مسألة اتفاقية .

ب — يعتمد الدكتور البهنسي مصطلح (الانتقائية) ولا يشير إلى سواه ، وقد قرأت منذ زمن في جريدة (الثورة) الدمشقية دفاعاً للأستاذ خلدون الشمعة عن هذا المصطلح .

ج — على أن البهنسي أورد الأصل الانكليزي للمصطلح مغلوطاً ربما تأثراً بالفرنسية ، والصواب بالانكليزية eclecticism كما تذكر مختلف المعاجم وليس eclectism كما أورد البهنسي في ص ٦٩ من (معجم مصطلحات الفنون) .

أما إذا كان هذا الخطأ من قبيل الخطأ المطبعي فحسبنا ماأوردناه في الحاشية السابقة (رقم ٦) في مقالنا المنشور فيمجلة المعرفة العدد ٢١١ ايلول ١٩٧٩ .

(٢) من أجل تنوع الدراسات الأساسية وفقاً لاختلاف المناهج الأدبية يمكن مراجعة الفصل الثاني من : ضيف ، د . شوقي :

البحث الأدبي : طبيعته ، مناهجه ، أصوله ، مصادره .

دار المعارف بمصر ، ١٩٧٢ ، ص ٧٩ – ١٤٥ .

ويمكن أيضاً أن يراجع بالانكليزية الكتابان التاليان :

— Scot , Wilbur , ed.

Five Approaches to Literary Criticism . Collier Books , New York , 1962 .

— Cohen , Ralph , ed .

New Directions in Literary History , London , 1974 .

(٣) من الدارسين العرب القدامى الذين تبنوا اتجاهاً إقليمياً في الدراسة الأدبية يمكن أن نذكر ابن سلام الجمحي ، والقاضي الجرجاني ، وابن رشيق والثعالبي وغيرهم .

(٤) ليس سراً أن إخواننا في المغرب العربي لايشعرون بالارتياح للتعميمات الكبرى التي نطلقها في كل حقل وفي كل مجال إذ نتحدث عن الأدب العربي كما لو كان أدب المشرق فقط . ولقد أصبح جهل المشارقة بأدب المغاربة مشكلة لا يمكن التستر عليها . ومقابل ذلك نجد في المغرب العربي اهتماماً مستمراً بأدب المشرق . وفوق هذا الاهتمام اليومي هناك اهتمامات خاصة ربما كان مثالها البارز ذلك العدد الخاص الذي أصدرته مجلة (الفكر) التونسية بعنوان « ملامح والوان من الأدب المشرقي » ، ع ١٠ ، س ٢٣ ، جويلية (تموز) ١٩٧٨ .

وأجمل ما في هذا العدد أنه يأتي بعد سلسلة المناقشات المليئة بالحمية العربية وبالمرارة التي افتتحها الأستاذ محمد مزالي في العدد السابع (افريل – نيسان) ١٩٧٨ من مجلة (الفكر) بعنوان « وظلم ذوي القربى ... » . وقد أتت هذه السلسلة من المقالات التي شارك فيها أيضاً الأخ البشير بن سلامة رداً على مقال كتبه الأستاذ عبد الرحمن سلامة في مجلة (الموقف الأدبي)السورية (كانون الثاني – يناير ١٩٧٨) حول الوضع الثقافي والتعليمي في تونس . وقد تبين فيما بعد أن السيد سلامة جزائري . ولكن تبقى المشكلة قائمة وهي جهل المشارقة بأدب المغرب العربي والتعميمات العريضة حول الأدب العربي التي يطلقونها بمنتهى السهولة .

(٥) انظر المناقشات الصاخبة لمختلف اتجاهات الدراسة الأدبية في البلاد العربية في :
فيصل ، د . شكري :

مناهج الدراسة الأدبية : مصر ، بلا تاريخ ، والكتاب في الأصل رسالة جامعية أجيزت بتاريخ ١ - ٧ - ١٩٤٨ . وعلى الرغم من القدم النسبي لهذا الكتاب فانه يشكل وثيقة شديدة الأهمية لفهم أصول الاتجاهات الحالية لدراسة الأدب العربي .
وانظر بوجه خاص مناقشة النظرية الإقليمية في القسم السابع ص ١٥٧ - ٢٢٠ .

(٦) في كل ما نشرته عن القصة السورية كنت حريصاً على التزام هذا المنهج .
ويجد الانسان مثلا في كتابي « سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية » ، دمشق ، ١٩٧٤ ، يجد فصلا بعنوان :

« نشأة القصة السورية وتطورها في إطار القصة العربية » ، ص ١٣ ، ٣٦ .

مسؤولية الكاتب الثوري
وخصائص الكتابة الفجرية

عزيز السيد جاسم

يصبح تعريف (الكتابة) صعباً تماماً ، وهي تمتد بين كونها تداعيات عليا للأسلوب والثقافة ، وبين الغايات المرسومة لها .

وان العلاقة بين الكاتب والقارىء ، وثقافتيهما المتباينتين ، وهي علاقة معقدة فعلا ، تثير أمثلة وافية عن العناصر التي تشكل سطح الكتابة ، هل هي بالدرجة الأولى عناصر مستقاة من طبيعة الكاتب ، وثقافته ، أم عناصر متعلقة بالمتلقي والقارىء ، وحاجاته إلى الكتابة .

فمن المعلوم أن الكتابة التي تنشد التأثير في القارىء ، تستجيب للرغبات القوية له ، لأفكاره وثقافته وانفعالاته ، مما يعني أن الكتابة وهي تنشد التأثير مضطرة بحكم هذا المسعى إلى عقد أواصر علاقة مع القارىء ، ومد الجسور معه ، وهذا يعني ضمناً حشد الكتابة بمواصفات من صميم طبيعة القارىء ، أو من التي تستهويه في الحال أو فيما بعد .

السؤال : هل ان الحصة الإنسانية في نسيج الكتابة ، وتفاعلاتها ، هي للكاتب أو للقارىء ؟ أم أن اتفاقاً ضمنياً سرياً قائماً بين الاثنين : الكاتب والقارىء ، بحيث يشبع كل واحد منهما بعض رغباته ويجد بعض غاياته ؟

ان (ت . س . اليوت) يتناول الموضوع معطياً (الأثر) المطلوب إحداثه في القارىء اهتماماً مركزياً ، قائلا : « اني دائماً أبداً بالبحث عن الأثر الذي أريد أن أحدثه في نفس

القارىء . وبعد ذلك أبحث عن تركيبات من الأحداث تساعدني في احداث هذا الأثر تماماً كما أريده ، ودون أن أترك مجالاً للمصادفة أو الحدس . » (١)

ان العقلانية الدقيقة في طرح (اليوت) تتجلى في تعيين الهدف ، ومن ثم تحديد طريقة الوصول إليه . ومهما يكن القصد النبيل في احداث التأثير في نفس القارىء فان القارىء يمسخ فوراً ، ويصبح تحت طائلة مؤامرة الكاتب .

فالكاتب ليس بالضرورة ، متسماً بنزاهة الغاية وبصرف النظر عن الأفكار الطيبة التي يتمسك بها . فالكتابة حياة وعرة تضطر أكثر الكتاب أخلاقية إلى اجادة فنون القتال كافة . وحينما يبتدىء القتال على جميع الجوانب ، فان النزاهة الأخلاقية تتنحى قليلا إلى ماوراء جبهات القتال ، لحين انسحاب آليات الكلمات وقيام الاستقرار .

لاغموض ، اذن في القول بأن أهداف الكاتب هي التي تقصف رأس القارىء . ووفقاً ل (اليوت) يخطط الكاتب لاقتناص ذهن القارىء أو اصطياده ، أو التفاهم المؤقت معه ، ويفقد القارىء حقه الأولي ، المتمثل في وضوح تكافؤ الفرص .

ولكن جانباً مهماً من الصواب ، في ماقاله (اليوت) يتمثل في أن هذا هو الكاتب ، وتلك ماهيته وطريقته . انه ليس القارىء ، انه ككاتب لابد أن يشحذ أدواته ، مخططاً لتقنية خاصة به . إذا لم يقتحم بواسطتها عالم القارىء ، يظل محروماً من شهرة الكاتب .

بيد أن فارقاً كبيراً بين عملية البناء التي تتوجه نحو القارىء ، أي بناء أشياء معينة في ذهنية ونفسية القارىء ، وبين عملية بناء الكتابة نفسها . فهل أن الكاتب يقفز إلى مهمة البناء في ساحة القارىء ، أم أن مهمته ككاتب تتوجب عليه أن يصنع تقنية كتابية مستجيبة لأفكاره ؟

إن الكتابة الصحيحة ، هي قبل كل شيء أرقى مستويات المسؤولية ، أي المسؤولية الشخصية والاجتماعية التي تفهم الجماعية في الذاتية والذاتية في الجماعية . ولذلك ، لاتوجد الكتابة ابتداء أي تقسيم للمساحات والحدود . انها مصفاة ، لأنها تنبثق من صفاء داخلي لايكدره النفاق الاجتماعي ، ولا تعيقه الوساوس الذاتية والخدع الشخصية .

(١) فلسفة الكتابة . اليوت .

وتتركز المسؤولية بوجهيها الذاتي والاجتماعي ، وباتجاهية على قدر كبير من الوعي في اختزال العلاقات واستصفائها ، باستبدال المنظومة الواقعية للأشياء الثقيلة إلى منظومة رائقة من المعاني والأفكار والدلالات التي تطمح إلى تجاوز المستوى الواقعي للتفكير الاجتماعي .

فثيما وراء الواقع الاجتماعي للكاتب أفقه المنير أيضاً .

ولا يعطي مجرد الإيمان بالجماهير ، الحق للكاتب الثوري أن يتكلم بلسانها أو يتملقها . فهو بالدرجة الأولى مطالب بأن ينشيء يقينه ، ويفحصه ، كما يفحص الأدوات الشكلية التي لاتغدر . وغالباً مايكون ثمن الكتابة اللايقينية ، مدفوعاً من الاطمئنان الاجتماعي ، الذي تستنزفه وتهينه جميع الكتابات التي لاتنم عن استقرارات محددة لاصحابها على يقين معين .

وعند تبسيط الأمور إلى علاقة بين الكاتب والقارىء ، فان مامن ضرورة حتمية أن يكون القارىء هو الجمهور . وتفعل الدوافع الشخصية لدى الكاتب وهي أنانية في الغالب فعلها في تشخيص من هو القارىء .

هل هو الفرد أم المجموعة أم الحزب أم ماذا ؟ بعامة أن الجماهير هي التي تشكل القطب الذي يتوجه نحوه الكاتب ولكن الجماهير ليست قارئاً فتصبح هدف الكاتب مثالياً أو رمزياً. ومتى ماتحولت جماهير إلى قارىء عام (وذلك في علائم اليقظة الحضارية للمجتمعات) فان الجماهير تصبح هدفاً متعيناً في المحسوس وفي الواقع وفي الأفعال وفي كل نشاط كتابي . ان الارستقراطية الغربية الثقافية أحالت العلاقة الاجتماعية بين الكاتب ومجتمعه إلى علاقة ثنائية بين الكاتب والقارىء . مع أن المسارح لم تصمم بكرسي واحد لمتفرج واحد بل صممت لتستوعب نسبة متنامية من المجتمع .

وكان المفروض أن يرافق تنامي القاعدة الاجتماعية للثقافة والآداب والفنون ، تنامي العلاقة بين الكاتب والجماهير ، كصيغة متقدمة نحو غايات أكثر نبلا .

وما عدم حصول ذلك إلا نتيجة حتمية لانعزالية الكاتب من جهة وسوء التطبيق العملي للمصطلحات السياسية في ميدان الأدب والثقافة ، من زاوية اجتماعية من جهة أخرى .

وبما أن الكتابة هي عملية إبداعية متوترة ، بالغة الصدق وضد المهادنة فانها تلج خطوتها

الأولى إلى ميدان التصادم . والحال أن غالبية الكتاب يكسبون الشهرة الأولى من خلال تملق مشاعر ورغبات أقسام اجتماعية مختلفة .

ويتصرف الكاتب كأي باحث عن الرزق ، كاسب ، حاملا صفة اتجارية غير متبلورة بعد ، مادام قد خطط للنجاح من موقع التلاؤم والتراخي والمغازلة .

وتأتي الكتابة ، هنا ، وكالعادة ، بعيدة عن روح الحياة ، عبارات تركب وتفكك حسب مقاسات هزيلة ، وتكرار صاخب لأقوال فاقدة لحرارة الحياة .

وبالامكان اختبار اللامعنى في الكتابة من هذا الطراز ، من خلال استدلالات اعتيادية معروفة في الطبيعيات . اذ أن كل شيء حي يحمل سماته ، وعندما يغادر ، فانه يخلف بعض الآثار التي تدل عليه . انما يكشف أي تدقيق بسيط في سطور الكتابة الميتة ، ان لاأثر لشخصية الكاتب ، التي تسرب حتماً ومن وراء حجب التلفيق والنقل بعض أنفاسها في كلمة أو عبارة أو هتفة ، أو في تعبير مايشير إلى خصوصية صغيرة في تفكير الكاتب ومزاجه .

ان الكلمات ، والعبارات المركبة ، والتي يعاد تركيبها ألف مرة تبعاً لحاجات الكتابة السياسية مثلا ، هي أول مايفضح كاتبها نفسه . فالكتابة السياسية هي توريث شائع في الأدب والعمل السياسيين . وتكاد المصطلحات أن تكون متداولة على حساب معانيها الأساسية .

فالكاتب الرديء ، اذاً ، لا يكتفي بدقة المصطلحات ، والأوامر البلاغية ، التي تدفعها في مجرى الموضوع المكتوب ، بل يقوم بما هو أبشع من ذلك بتلطيخ المصطلح بتراب التبذل الشخصي الثقافي والاجهاز على آخر بقية التماع في المصطلح .

وبكل بساطة يستطيع القارىء الذكي معرفة مدى جدية الطرح الجماهيري والثوري في كتابة كاتب يتزين بالثورية .

انه يقرأ فعلا كلمات عن الجماهير ، والطبقات الشعبية ، والتغيير الثوري ، والأهداف التقدمية للمجتمع . كلمات مرصوفة مرتبة يستوعبها نظام نشر اعتيادي .

كثيرون هم أولئك الذين يستطيعون ترديد مثل هذه الكلمات ، وأكثرهم أولئك القادرون على استظهارها والتهريج بها .

الا أن تدبيج الكلمات لايصنع الحب ، فتبدو الكلمات يتيمة ، مستجرة باردة ، ذات تسلسل معزول كلياً عن فورة الحياة ، وعن تجليات الحب والايمان . ان حب الكاتب للجماهير ، أي الحب الحقيقي العميق هو الذي يتبرعم في الكلمة والعبارة ، ويتجلى ويسطع ، ويضيء دفعة واحدة كحلم زاه . فالحب يختار عباراته ، ويكشف عن جذريته ، حتى لدى أكثر الناس بلاهة (١) .

والإيمان يبزغ أيضاً في عبارة أو كلمة مثلما يبرز في تضحية أو استشهاد .

لابد أن يدلل الكاتب على حبه وايمانه ، في كلمات وعبارات مشبعة بالرعشة الحياتية الحقيقية ، رعشة البوح والتطابق مع القول ، فاذا بالكلمة فكرة ، والفكرة كلمة .

وحسبما هو معروف ، وما يفترض أيضاً أن الكتابة السياسية التي تشكل تتويجاً لجميع الكتابات الأدبية ، هي التي تمر بالمراحل المتقدمة للممارسة الأدبية والفنية والثقافية ، الا أن الكاتب السياسي المتخلف يعكس الآية . إنه يأتي إلى مقعد الكاتب السياسي وهو لايزال بعد جاهلا في عالم الأدب بل وبعيداً عنه كلية .

تقنية الكتابة وأصالة الافكار

ان أولئك الذين يجيدون التكلم باتقان لغوي ، والذين يستطيعون ممارسة الكتابة المتقنة في الوقت نفسه ، يقدمون الخبرة المفيدة في ادراك معنى الكتابة ومستواها الفني .

ومن الطبيعي ، أن الجدارة في الحالتين : التحدث أو الكتابة ، لاتعني قيام الشبهة بين التكلم بطلاقة وبين الكتابة . ان التشابه المحدد والمفهوم لايصل إلى مستوى التشابه الكامل .

واستناداً إلى المسلمة القائلة بأن التحدث الجيد هو تفكير بصوت عال ، وتأسيساً على دلالتها يمكن اعتبار الكتابة طراز التفكير المكتوب حيث يشترك العقل واللسان اللغوي في نسج كتابات فعالة .

وبالتأكيد ان الكتابة هي امتداد معقد للشخصية . وتفعل الثقافة والقدرة اللغوية والحس الجمالي ، فعلا عظيماً في صناعة الجملة المكتوبة .

---

(١) يقول (بليك) : « الحب يكشف جذوره حتى في أعمق أعماق الجحيم . »

واذاماصح اعتبار وحدة الثقافة والقدرة اللغوية الجمالية محركاً أساسياً في تنمية عالم الدلالات والألفاظ المشحونة بالمعاني ، فان ذلك نفسه من شروط التفكير الجيد والثقافة الفنية بصورة عامة .

وتتشخص الكتابة في تمايز نوعي قائم بصورة لامثيل لها في الأدوات أو في عدة الكتابة ، ان ذلك يثير مجدداً تلك الأهمية الفائقة للشكل في الشعر أو في بعض الفنون التشكيلية ، حيث يكون الشكل بذاته مضموناً . وبما يعادل ذلك ، وان بصورة أرقى ، تعتبر اشكالية الكتابة من أكثر القضايا جوهرية . ومن زاوية التأثير الذي تفعله اللغة في الخطابة ، مثلاً ، تلعب القدرات الخطابية والالقائية للخطيب دوراً مؤثراً في شحن الكلمات بطاقات اضافية تستثير مشاعر الجماهير . أما في الكتابة فان الأمر غير ذلك تماماً .

انها تشكل قيمتها من ذاتها وبذاتها ، فهي محرومة من دعم القدرات الالقائية ومن التزيين والتلوين والترقيش ومن كل ما من شأنه اعطاء الشيء دفعة جمالية أو شحنة تأثير . إذاً ، كيف يستطيع ذلك المداد (الحبري) للقلم ، اعطاء طاقات مركزة وحادة هي الكلمات ؟

هل هو ينفث هواءسحرياً أم أن الولادةالفنيةللكلمةهي التي تغني بذاتها؟لاشك أن الكلمات المكتوبة هي ذروة الخلق الفني ، لأنها في النتيجة تعطي سحراً ، أو ما يعادل مفعول السحر . ومن مواقع التأثير الذي تمارسه الكتابة ، تتجلى العبقرية الخاصة في تقنية الكتابة باعتبارها تفجيراً للغة ، فالكاتب الحقيقي هو الباني الخلاق ، وأن أول عملية خلق له تتمثل في الاعادة المستمرة لخلق اللغة المكتوبة . فالكلمة في عرفه ليست اللفظة أو المفردة اللغوية ، ذات الدلالة المحددة ، والتي تنتظر من يأخذ بها إلى مكانها المخصص في صف النطق أو الكتابة ، إن الكلمة ليست جسداً من حروف ميتة يمكن تغيير ترتيبها وتسلسلها فتتغير الكلمة ويتغير معناها . إنها تنطوي على روح وحقيقة حياتية وهي تتوهج بالدلالات فيما إذا اشتركت في علاقة صحيحة مع سواها .

فالكاتب ينظم علاقات الكلمات ، بعد أن يعيد خلق الكلمة ، وينشأ نظام العلاقات الكلمية في سياق استمرارية الكتابة ، ومعماريتها الفريدة .

ومن غير الممكن قبول ما يعنيه النظام كنظام وفقاً للاستعمال التقليدي ، إن نظام الكتابة هو

منطقها السري ، علاقاتها الداخلية ، مركبها الذي يتفجر بأغنى الدلالات ، أي النظام الذي يبيح لعالم السطور المكتوبة (على صغر رقعته وبساطة حدوده) ، إن يحيط بالعالم الكبير ، أن ينتزع منه معناه ويعيد طرحه إليه بالدقة الجميلة .

وتعد مشكلات الكتابة وصعوباتها القاسية ، في الجانب الوظيفي ، أي جانب مسؤولية الكتابة ومهمتها ، خير منبه إلى عبقرية الكتابة النثرية في المناحي المختلفة في السياحة والثقافة والاقتصاد والدين . . . الخ .

فلأن الكتابة تؤدي وظيفة أساسية فهي تعتمد العقلنة والتركيز والتنظيم والتصعيد التدريجي بغية الوصول إلى الأهداف في مشاركة منسجمة للقارىء .

إن حضور القارىءيفترض الالمام الضروري بأهم صفاته، للتأثير في هذه الصفات والدخول إلى عالم القارىء من خلالها ، كما يستطيع الكاتب نقل القارىء معه إلى عالمه هو ، أي إلى مناخ الكتابة ومراميها .

حتماً ، والحالة على هذا النحو من الخطورة ، ستكون تقنية الكتابة منطوية على دهاء عظيم ، وسيكون مشكل التقنية حاصلا في القوى التي تجذب الكلمة ، وهي قوى عديدة ، وكذلك في الطاقة العصية للكلمة ، حيث لاتسلم نفسها بسهولة .

إن التقنية تغطي حرباً سرية ، شادة وناعمة ، بين الكاتب والقارىء ودلالات الكلمة فهذه الكلمة البسيطة جداً ، ليست يتيمة ، انها راكزة على تاريخها العتيد مهما تكن صماء وغير قابلة للاشتقاق من (أو) إلى . .

إنها مطالبة بأن :

١ – تستجيب لارادة الكاتب .

٢ – تتجاوب مع أفكار ورغبة القارىء (وهو النقيض الافتراضي للكاتب) .

٣ – تخلق مركباً جديداً يمضي بالاثنين (الكاتب والقارىء) على درب واحد نحو غايات معينة .

وهي (أي الكلمة) بهذه القدامة من حيث تاريخها اللغوي مطالبة أيضاً أن تخرج من معناها القاموسي لتدخل في عالم الدلالات ، بطاقات جديدة منفعلة وفاعلة في حركة واحدة ، بل في خفقة واحدة .

كم هي عصية الكلمة على الكاتب إذاً ؟ ولكن الكاتب لا يمكن أن يكون كاتباً بحق ، إلا إذا كان سيداً للكلمات ، القادر على ممارسة أوامره وايعازاته الفورية فتنتظم الكلمات في أفواج وتشكيلات لا حدود لفعالياتها .

إن الكاتب في البداية عاشق شديد الشغف بالكلمات الرشيقة الموحية المعطاء . ويتنامى شغفه ، حتى يصل إلى مرحلة جديدة ، يصبح فيها مروضاً حبيباً . يروض الكلمات بعناية ويتعامل معها بديمقراطية ، فتأخذ موقعها وعلاقاتها بحرية أكبر . وبعد تعاظم الخبرة يصبح الكاتب كاتباً حالماً يتحول إلى سيد الكلمات ، وخالق العبارة ومفجر اللغة .

وما من شك في أن ما عناه (اليوت) بعدم ترك مجال للمصادفة او الحدس في تركيباته الكتابية ، مبرر وفقاً لمهمة احداث الأثر في نفس القارىء . لأن أي تأثير في الآخرين يفرض على الكاتب أن يعقلن وينظم ويضبط عدته ، شأنه في ذلك شأن من يريد انجاز شيء بواسطة شيء آخر .

إلا أن هذه النظامية هي واحدة من عوالم الكاتب : وهو في ثورته الكتابية ، يهدم ويبني ويعيد الهدم والبناء وينتقل من جو إلى آخر ، بكلمات تتجوهر وتتجدد ، وتحلق ، وترتد ، وتتآخى وتدبر شيئاً في الخفاء أو تفصح عن ارادتها ، كل ذلك يجعل من الكاتب خبيراً في متفجرات الكلمة . وإن التقنية هي استجابة فذة للثورة الداخلية في فكر الكاتب ووجدانه لذلك لم يبق أي معنى لا ستبعاد (اليوت) للحدس فالحدس والمصادفة لايتقدمان بمعنى مشترك . إن الكاتب يرفض المصادفة في أن تزرع نفسها على كلماته غير أن الحدس لايكف عن ارسال بروقه واشاراته التنبؤية. قد يكون من حق الكاتب السياسي . (وذلك من أشد اخطائه الشائعة طبعاً !) إن ينصح بتجنب الحدس في الكتابة ، أما أن تكون التوصية من شاعر فذلك يثير الدهشة . إن طموح الشاعر هو أن يكتسب النثر من الشعر بعض خصائصه وذلك هو أيضاً طموح الكاتب المجيد الذي يتدرب بدأب على شحن الكلمات بالطاقات الفعالة ، والموحية ، والخلاقة والتي تعيد خلق الجو النفسي للجمهور والقارىء . فما أن ينجح الكاتب كخلاق عظيم في معمار الكلمات أي يتمكن من خلق وتجديد خلق اللغة المكتوبة حتى يتهيأ له نجاح آخر هو تأدية دوره الطليعي في اعادة خلق أفكار الناس ومشاعرهم وتصوراتهم الأساسية .

ان الاقتناع الذي تحققه الكتابة لا يحصل بيسر مالم تكن التقنية الكتابية متسمة بالأصالة والقوة ومستوعبة للافكار الصحيحة والمؤثرة على نحو لا لبس فيه . وعندما تتحول التقنية إلى براعة

وممارسة حاذقة فانها تكون ذات تأثير طاغ ومدمر في حالة توظفها لصالح أفكار شريرة . لأن الفعل التنويمي للتقنية الكتابية العالية لايقف عند حد معين ، لذلك تبقى الرابطة بين الصدق الفكري والتقنية الكتابية من الضمانات الأولى لتطور وانتظام العلاقة بين الكاتب والجماهير .

أخلاقية الكاتب والكتابة

ان الكتابة بما تتضمنه من معان ورموز واشارات وعبارات مؤثرة ، تشبه الموجات الملونة التي تغزو مختلف العقول والأفئدة . وهي تختلف طولا وقصراً ، تبعاً للنتائج التي تتوصل لها الدراسات الخاصة باتجاهات الرأي العام والمستويات العقلية والسايكولوجية للجماعات والأفراد .

ويدخل ضمن الكتابات الوظيفية المرصودة لأهداف معينة مايمكن تسميته بالكتابة الاختبارية . وهي الكتابة التي تسبر أبعاد الرأي العام ومدى النشاط السايكولوجي الاجتماعي ومدى تقبل الأوساط الاجتماعية لأفكار محددة .

وبصرف النظر عن الاتجاهات الايديولوجية والسياسية للكاتب يمكن اعتبار الانسجام بين رؤية الكاتب الفكرية وممارسته الكتابية علامة أصيلة . وهي بالذات من المشجعات القوية لاستمرار تقدم الكاتب .

وليس هناك من لايشهد بأن أحسن الكتاب الايديولوجيين والسياسيين هم أولئك الذين يدافعون بأمانة عن قناعاتهم .

إنهم يطرحون القضايا المحددة بانطلاق وطلاقة فلا تكون الكلمات والحالة هذه عصية عليهم لأن الإيمان ينشيء عباراته بسهولة .

ومن الثابت أن أصحاب القناعات المتينة شديدو الحرص على اقناع الآخرين وايصالهم إلى قناعات متماثلة .

في حين أن الكاتب المزور ليس حريصاً على ايصال قناعات معينة بل هو حريص على تهديم القناعات . تلك هي حقيقته الداخلية التي تسمح له بأن يكون أقل من غشاش .

وتعج الصحافة بالكتاب المأجورين الذين يتفانون في صياغة العبارات ونحتها من أجل

حرق البخور وتقديم الأماديح للسلطان من أي نوع كان (١) ،

فللجمهورية سلاطينها ، مثلما (الملكية) سلاطينها أيضاً .

ان أولئك الكتاب لايمتون بصلة إلى أسرة الكتاب وهم في غفلة من الزمن يمتطون الموجة تحت لافتة الأكاذيب المتاحة للسياسات الحاكمة . ومن الظواهر الملفتة للنظر ان الأنظمة السياسية اللاوطنية والمعادية للديمقراطية تفلح في استمالة الكتاب الصغار من ذوي الذهنيات المحدودة في حقول الابداع .

وهذا مايزيد من انفضاح الجوهر الرجعي للأنظمة المعادية للجماهير ويكرس عزلتها . من الراضح أن ذلك يشير إلى الجدل الخاص بالتقنية الكتابية . فالكتابة كابداع ، وجمالية عالية تقتل من نوازع المراوغة والتزوير والتآمر على أفكار الناس وعلى مايدور في رؤوسهم من تصورات .

ففي الغالب ان تطور الملكات الكتابية للكاتب يعبر عن قناعة عميقة بجدوى الكتابة وعن اخلاص مشهود لقيمة الكلمة . ومتى ما كان الانسان مخلصاً وصادقاً في ميدان حساس ومتميز ، فمعنى ذلك أنه يصبح قادراً على ادانة الكذب والتلفيق وعلى اعطاء امكانية بممارسة الصدق في الميدان الأقوى اتصالاً وصلة بالميدان الذي يبرع فيه

مرة أخرى يمكن القول إن المبدع في الكتابة ، كتقنية ، أي الصادق في صقل موهبته الكتابية ، أقرب إلى تفهم ضرورة الصدق في مضمار مضمون الكتابة .
أما الأكاذيب والتشويهات فانها تجد ساحتها في الغالب على اقلام أشباه الكتاب من الوصوليين والمأجورين والمرتزقة .

ان الجدل الواضح هنا يتوفر في الجانبين :

الكاتب الذي يؤمن بقضية معينة فيدفعه إيمانه إلى صقل كتابته . وكذلك الكاتب المبدع المجدد الذي تدفعه موهبته الكتابية إلى تطليق المواقف الازدواجية أو السلبية وتحديد قناعات

(١) إن التقييم الموضوعي ليس تقديم أماديح ، بل هو إشادة معززة بالأمثلة بالمواقف المجيدة للقائد أو المسؤول . وفي العادة أن الأماديح الزائفة تقتل أي توجه نحو التقييم الموضوعي والاشادة الصحيحة .

شخصية تتجل كمضمون في كتاباته . فهو مدرك تماماً إلى أن ليس من اساءة أقوى إلى تقنية الكتابة من تفريغها من المضمون الصريح ، أو من اخضاعها لاستخدامات زائفة ، طبعاً ، لايعني ذلك أن سوق الكتاب المرتزقة والمأجورين خالية كلياً من الأقلام المقتدرة ، غير أن أقلاماً كهذه قليلة جداً .

على صعيد آخر ان دور اقتناع الكاتب بالأفكار التي يطرحها في تعزيز قدراته في اقناع القارىء ، يحيل إلى الاقتناع نفسه . أي كيف يقتنع الكاتب وما هي المراحل التي اقتطعها ، وأين تنتهي حدود قناعة معينة لتبدأ حدود قناعة ثانية ؟

ان طريق الايمان بأفكار معينة من أعقد المسالك حتماً . وان جدل الأفكار هو بالتأكيد شديد الالتقاط للجديد والمؤثر والأكثر حيوية . وهذا يكشف عن بديهية بسيطة وهي أن القناعة الفكرية ليست بناء حجرياً أو أشياء يابسة متصلبة بل هي حركة مستمرة واستيقاظ دائم وحوار داخلي لا يتوقف لحظة .

ولما كانت الكتابة الحقيقية كأسلوب ، انعكاساً للشخصية وملامحها الأساسية فانها تلتقط الجدل الخفي للأفكار الشخصية وتبوح به وقد تشرع في طرحه بعلنية غير متهيبة .

ان الكاتب الحقيقي لايخفي الأصوات الداخلية له ، وأنه ليرسم نبضه بجرأة في الكلمات . أما الكاتب المزيف فيعبر عن الصورة المناقضة . انه يتمترس وراء العبارات السميكة والتقليدية والاستخراجات الكلسية لها ، فهو لايفتح نوافذه كيما لا يكشف عن نوع تياره الداخلي وحركة هوائه أو لا يفضح خواءه . كما أنه يغلق أبوابه بوجه هبوب الرياح الفكرية المتدفقة من خارجه . وان أكثر الكتاب المزيفين اعتداداً باستعمال العبارة الكتابية المنضبطة زوراً من لايستطيع القارىء الجيد أن يقرأ له بضعة أسطر بسبب ما يبثه من استفزاز مائل في العقلانية المخادعة للكتابة والتي تنتهي في العادة إلى العموميات وتحتمي بها . خلاصة الأمر أن القناعات العظيمة هي التي تشحن الملكات الكتابية الابداعية بطاقات لاتنضب وفي التلازم بين الإيمان والموهبة تنشأ ضمانة بالغة الأهمية لانسجام الكاتب مع نفسه والتأثير الإيجابي الفائق في وعي الجماهير .

وتحترم الجماهير الكاتب الحقيقي الذي يتعامل معها بصدق . أي الكاتب الذي لايكف عن الدفاع عن الحقيقة وعن قضايا الجماهير العادلة ، وعن حقوق الإنسان وحرياته الاجتماعية .

فالكاتب الجيد هو من يعطي للكرامة الانسانية جهده بالكامل . بهذا المعنى ان الكتابة نضال

شاق ضد كافة الممارسات العدوانية والظلامية وضد أشكال التشويه والتغريب كافة على الصعيدين الاجتماعي والفكري .

وليس هناك أفدح من الخطأ القائل بأن الكاتب الحقيقي هو من يجيد الكتابة أو يحترفها فقط . ان الكاتب الحقيقي هو الذي تتوحد ممارساته العملية ونشاطه الكتابي في مسيرة كفاحية شريفة تأبى القبول بالتواطؤ والارتشاء والمساومة والتنازل وعقد الصفقات الجانبية .

وكما أن السابح الحقيقي يخوض في وسط التيار وعمقه فان الكاتب الحقيقي يلج الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي في ميادينه المؤثرة .

انه يتوجه نحو ما هو صميمي وشديد الفعالية والاعتراك . وتخلق الحقائق القوية التي يؤمن بها الكاتب استمرارية حية في طاقة الابداع وبالتالي يتم اللقاء بين القوى الأصيلة والمبدعة التي تشكل رموز القوة في الحركة الجماهيرية والتاريخية وبين الكتاب الحقيقيين . وتحتاج القوى الاجتماعية السياسية المتخلفة إلى الكاتب (المرتشي) فقط . أما القوى التاريخية الخلاقة البانية فانها تشترك مع الكتاب الثوريين المبدعين في مسؤولية التغيير الثوري وفي التأسيس المستمر لمقومات العدالة .

وتدخل العوامل الأخلاقية في تقوية المسؤولية المشتركة وفي ايجاد التفاعل الإيجابي الحي الذي لايفسره التناقض والاجتهادات المتباينة . ان الصدق والصراحة والاستقامة والجدية في طرح الآراء هي صفات أساسية للكاتب الثوري الجريء وللمناضل الطليعي أيضاً .

كتابة فجرية وكتابة رمادية

الكتابة الفجرية تتضح بالرؤى والأفكار والاشارات . إنها تنتمي إلى عالم شفاف هو الخلاصة العظمى للتكوينات المتسمة بالحياة . وتبتدىء فجرية الكتابة في الكلمة والعبارة وتصل إلى المنهج متحولة إلى عمل فني ناطق .

وفي حقيقة العلاقات التولدية ، أي انبثاق شيء من شيء آخر ، توجد تفصيلات أكثر تعقيداً .

فالكتابة التي هي نتاج الكاتب ومنشط فني ولغوي وفكري ووجداني وانساني قد تبلغ لحظة الذروة فتسمو على الواقع التقليدي للكاتب نفسه . أي أن الكتابة ترتفع أحياناً على المفهوم

والشائع عن مستوى الكاتب ذلك لأنها تنتمي إلى الكفاءة الحقيقية التي قد يكون قسم كبير منها مستوراً وغير معلوم من قبل الكاتب نفسه لأمد غير محدود .

أو لم يقل (أندريه جيد) : « إن الأصالة الحقة هي تلك التي تجهل نفسها » . ؟

فالاصالة ترد في دقة الفكرة وجمال العرض وتسلسل الجمل وتآلف الكلمات وقوة الصورة وعبقرية الملاحظة . انها ترد في تركيبات لايمكن ترادادها وقد يجهل الكاتب مزاياه الأصيلة ، وبخاصة في المراحل الأولى المسيرة الكتابية الجهادية .

ولعل واحدة من أسباب ذلك أن الكتابة الحقيقية نابعة من الأعماق كصياغة مقررة من الداخل ، وامتداد الكون الداخلي الكاتب بوعيه ولا وعيه ، بشعوره ولا شعوره ، بذكرياته وتنبوءاته . ومثلما يلخص الإنسان عظمة الكون تلخص العبارة الحقيقية النواة الكونية للانسان . ولا تقف عن هذه التخوم فيما وراء القدوم من الحقيقة الداخلية الفنية بما هو واضح وما هو غامض بل هي تواصل السريان الشعاعي فتختار على عمق الأشياء والحقائق الموضوعية .

فالكتابة الفجرية لاتصف الظواهر الخارجية ، لاتلامسها أو تدعكها دعكاً لطيفاً . انها كالعين السحرية تخترقها وتغوص فيها ثم تقدم تسمية لها . وما أكثر ماتمارس العبارة من انتزاع وتقشير للأشياء لكي تدخل حرم (اللب) بديناميكية الضوء في حركة الذهاب والإياب والطواف .

قد تكون العبارة مصنوعة جيداً ومصقولة جيداً ، إلا أنها بالنسبة إلى الكاتب الحقيقي معطى ينبوعي متجدد ، صاف ، نقي ، طاهر ، لم تدنسه الصنعة المتكلفة ولا الاستعمال المخادع أو المبتذل .

وفي الكتابة الفجرية لاترد إلا تلك الكلمة دون سواها ، بل ذلك الحرف دون سواه ، ويتفاعل الاسلوب مع المضمون تفاعلا ديالكتيكياً خصباً يغتني فيه الأسلوب والمضمون . فالواحد يغني الآخر ، والاثنان ينتجان ابداعات جمة يستحيل حصولها في الكتابة الرمادية . وفي خبرة الكتاب الحقيقيين ترد باستمرار واقعة مؤداها أن الكاتب وهو يتناول فكرة معينة يكتشف أنه (وهو يكتب) يتوصل إلى أفكار جديدة أخرى في سياق كتابته . بمعنى أنه وهو يكتب عن بضع أفكار يكتشف أبان ممارسته الكتابية أكثر من الأفكار المحددة التي

يكتب عنها . كما أنه يكتشف أحياناً عبارات ومصطلحات واستعمالات لغوية جديدة لم تكن واردة في ذهنه .

ومن الطبيعي أن توظيف الكتابة فكرياً وسياسياً بالاعتبارات الشريفة العادلة والمنتمية للحق يفرض على الكتابة توفير مستلزمات التوظيفية في إطار الممارسة الفنية ، مما يقلل من الالتماعات المدهشة التي يمكن أن ترد في سياق آخر . ان الكتابة النافذة هي التي تجترىء على الطبيعة مستعينة بقوانين الطبيعة وتجترىء على المجتمع مستعينة بهدفها من أجل تحريره وتقدمه الاجتماعي والحضاري .

وفي صولة العبارة أي في الكتابة الفجرية من حيث الغاية والصفاء والمزايا النورانية فيها ، تتحد في اللحظة الواحدة : الآدمية والملائكية مرهصة بتكوين جديد ابتكاري ، عذري ، قادر على أن ينجز في النتيجة ثمرة أرضية سماوية .

ومتى ما استطاع الكاتب أن يتقفى أثر الاشعاعات والصيحات الساحرة في الكون ويستجيب لها كتابة بحرية وعفوية واستمرارية عقله يسيطر على آلة التوليد . ويملك قلبه شغف التجوال وراء الملفت للنظر ، الهائل ، الحقيقي ، المقلح على الدوام .

أما رمادية الكتابة فهي يمّ الكتاب الضالين في التبعية العمياء للأقوى من أي صنف كان والمتضلعين في السرقة المبتذلة للمصطلح والفكرة والرأي .

وتنفع الكتابة الرمادية في خدمة الحكومات الرجعية والهيئات السياسية الانتهازية المتنفذة لأنها تستجيب مباشرة للأغراض الدعائية والاعلانية وكيل الاطراءات بلا حساب .

وهي كتابة لا يمكن تأويلها لانها فاقدة بالاساس لنسغ الحياة ولمقومات العمل الواعي ، الفني بالمعاني والاجتهادات والذي يثير الاسئلة مثلما يقدم الاجوبة .

ومن المعروف في الادب السياسي ان (المصطلح) هو ثمرة جهود فكرية وسياسية مكثفة بحيث يلخص المصطلح في كلمة واحدة عدة حقائق وقضايا ومعلومات مرتبطة عضويا .

وفقاً لذلك يعد المصطلح ثمرة الكتابة الفجرية . وعندما يستخدم الكاتب السياسي المصطلح فأنه يمسخه ويسيء استعماله بعد أن يفقده وهجه . وهكذا يظل الكاتب السياسي المبتذل والمجند لخدمة القوى الاحتكارية الفاسدة أعجز من أن يسرق النار فيسرق الرماد .

وتأتي الكتابة الرمادية مشبعة بالمصطلحات المنقولة وبالأفكار الرثة وبالعبارات الهجينة ، وتصبح الصياغات العمومية جاهزة مكرورة تطرق أذهان القراءة كصفعة .

ويفعل التواطؤ فعله بين المؤسسات الرجعية وبين الكتاب الفاشلين من زمرة الخدم . فكما يمجد الكاتب السيء الوضع السيء فان الوضع السيء ينتج للكاتب الخادم الامتيازات والألقاب ويبرزه فيصبح بقدرة سلطانية كاتباً من طراز أول وشخصية راقية تفتح أمامها أبواب الامتياز (١) . ولكن ما تأثير ذلك في قوة سطوع الحقيقة ؟ إن فرسان النظام السياسي مهما كانت سعة سلطتهم فانهم تاريخياً ليسوا غير صفر ازاء القوى التقدمية الاجتماعية وازاء الأعمال الفكرية والأدبية العظيمة . وفي ذاكرة البشرية وتأريخها المستمر يسطع سقراط وأفلاطون وارسطو وشكسبير وابن خلدون وابن رشد والكندي والمتنبي والمعري ، فيما لايكترث أحد لاسماء الملوك والسلاطين المستبدين ، وزمر الأذناب والكتاب الرماديين لأن الكتابة الرمادية لاتنتمي إلى تاريخ فهي بالأصل بلا تاريخ ولا هوية أما الكتابة الفجرية النقية ، الأصيلة ، التي تظل دائماً على الحق بعين الحق ، فهي وحدها الكتابة التاريخية ، وهي وحدها التي تحوز احترام التاريخ لأنها لاتمنح نفسها المهمات القذرة .

وتنشأ الكتابة الفجرية وتتنامى على مقومة الابداع اللغوي-الفني والكفاءة الثقافية للكاتب ، وفي ظل الأجواء الموضوعية التي تتيح له حرية أوسع للعمل المبدع بمعنى أن الشرطين : الذاتي (المتعلق بابداعية الكاتب وجدارته) والموضوعي (المتعلق بتوفير أجواء ديمقراطية للفكر والثقافة) يتكاملان ويشكلان المجرى الواسع للطاقات الثقافية وثمة علاقة جدلية حتمية بين الحكم العادل والحرية والديمقراطية – ومتى ماتوجه الحكم الوطني الشعبي نحو اطفاء الحرية الثقافية والفكرية فانه يخسر تدريجياً سمات العدالة التي يتوجب أن يسهر عليها ويعمل على تطويرها .

وقد يكون مبعث التوجه المذكور عدم الالتفات إلى خصوصية مقام الحرية في التفكير والتعبير والثقافة والكتابة . سيما أن جوقة الكتاب المزيفين يحولون دون الوصول إلى فهم موضوعي أكثر رحابة لمعنى الحرية الثقافية والابداع .

وفي التجارب الكفاحية تجلى بوضوح أن (المبدعين) هم الذين يمثلون الأصالة القومية،

---

(١) نلاحظ هنا تجربة (السادات) مع المثقفين في مصر ، والخط البياني لحيلته مع البعض ، لحين الاستقرار على الصورة الأخيرة لعلاقته مع رموزه الثقافية .

لذلك يعمد أعداء الأمم والشعوب إلى تصفية المبدعين الثوريين كمدخل للتصفية القومية ان (لوركا) و (فوجيك) و (كمال ناصر) و (غسان كنفاني) و (ابراهيم عامر) الخ.. كانوا ضمير شعوبهم لذلك توجهت حراب أعداء شعوبهم رأساً لهم . ففي ذهنية العدو الامبريالي والفاشي ان قتل المفكرين والمبدعين الثوريين هو الخطوة المهمة على طريق الابادة القومية أو تحطيم ارادة الجماهير واذلالها . (١)

اذن ليس الكاتب الرمادي هو من يضحي من أجل قضايا أمته وشعبه ، انه الكاتب الثوري الفجري صانع الغد المشرق في كل مسيرة كفاح . هذا ماتقوله الحقائق والوقائع وهذا مالا يسجل التاريخ غيره .

تاريخية الكتابة

ان التعبير الدقيق لـ (رولان بارت) : « الكتابة فعل تضامن تاريخي » (٢) يوصل إلى معنى تأريخية الكتابة مباشرة . كيف ذلك ؟

من الثابت ان كتابات العصور المختلفة لاتصل من جيل إلى جيل آخر وتحافظ على أهمية واحدة . ففي العصر الواحد أو المراحل المختلفة منه ، لاتستحق التقييم سوى الكتابات الحقيقية الجادة . وتعجز الكتابات الطفيلية والهامشية عن اثارة انتباه واحد ، بل إن كاتبها نفسه سوف يجد يوماً ما أنه لايتذكر منها شيئاً .

وفي الوقت الذي تولد فيه الكتابة الهشة والتافهة ميتة فانها تبلغ ابتداء بأن لاصلة لها بالتاريخ فيما تكون الكتابة الفجرية غير ذلك تماماً .

---

(١) في مصر العربية ، أول ما أبتدأ حاكم مصر إتخاذ اجراءات الطرد والابعاد والمراقبة ضد الكتاب المصريين التقدميين الشرفاء ، كمدخل لفرض السياسة الامبريالية الصهيونية على مصر ، وكجزء أساسي من سياسة تركيع الجماهير . كذلك شهدت ساحات النضال الفلسطيني – اللبناني اغتيال الكتاب التقدميين من قبل الصهاينة ، كحلقة خطيرة في المسلسل الانتقامي . فالعداء للجماهير وللأمة وللنضال القومي يعبر عن نفسه في العداء للفكر والقلم الأصيل والحريات الثقافية البناءة .

(١) الكتابة في درجة الصفر . تأليف (رولان بارت) ترجمة (نعيم الحمصي) دمشق – وزارة الثقافة .

فهي تستلهم العوامل القوية المحركة للفعل التاريخي وهي في الرحم ، وفي ظل سيادة ظروف معاكسة . أي أن الكتابة الفجرية تتلاءم مع تلك النواتات والعناصر السرية والتي لاتزال مخنوقة تحت وطأه هيمنة معادية والتي لاتكشف قيمتها ذهنية الكاتب الرمادي لأن اكتشاف عظمة تلك العوامل على الرغم من صغرها والكبت الذي تعانيه هو من مسؤولية الكاتب الثوري الحقيقي ان البصيرة الفجرية لاتخدعها صورة (الحاضر) الذي قد تتمثل فيه هيمنة عناصر وسحق أخرى لأنها قادرة على التقاط الدلالة التاريخية في الظواهر التي قد تبدو صغيرة ومحدودة وضعيفة الأثر مثلما هي قادرة على التنبؤ بالمآل الاندحاري المحتوم لقوى سائدة (١)

ان تاريخية الكتابة نابعة (إذن) ليس من التكيف مع ماهو ، سائد وكبير ، ومتسلط بل من تشخيص المحركات الفعلية للمسيرة التاريخية والتلاؤم معها والعمل على دفعها وتعزيز مواقعها مهما يكلف ذلك من تضحيات . ووفقاً لمعطيات التاريخ نفسه كثيراً ماتكون (العناصر) الصغيرة في الوقت المعين هي العناصر المستقبلية القوية والقائدة في وقت آخر . وبصيرة الكاتب الثوري هي التي تلتقط ذلك بسبب من كونها لاتنخدع بالترتيب السائد في الواقع وما تحاول أن تصفيه السيطرة الرجعية على المرحلة التاريخية من سكون يحمي حدودها . فالتضامن التاريخي هو انتماء للمستقبل وللقوى الاجتماعية التقدمية التي تصنعه وهو نقيض التكيف مع الظواهر السائدة وبالضبط ومن هذا الملحظ تكون عذابات الكاتب الحر معروفة تماماً لأن السائد والمهيمن يحصر أفكاره بواقع سيادته ولا يعنيه الجدل التاريخي الذي تكون فيه لكل ذورة ذروة أعلى ولكل حلقة حلقة أعلى .

وعندما يطرح الكاتب الحقيقي رأياً محدداً بفعل البصيرة الثورية وبفعل الانتباه الشديد للغد فان رأيه قد لا يكون مفهوماً أو قد يكون غير مرغوب فيه لأنه يثير الصداع في رؤوس اعتادت أن لاتتأمل وتمضي في تفكيرها إلى ما وراء السائد .

ومهما تكن عزلة الكاتب بسبب عزلة الرأي (وهي عزلة مؤقتة بناء على الجدلية التي لاتقهر

---

(١) في البلدان المخضعة للهيمنة الاستعمارية ، وفي ظروف التخلف والجهل ، وتعاظم القوة البوليسية للنظم الرجعية ، قد تبدو الكتلة الرجعية السائدة اكبر من القوى الوطنية التي قد تكون محدودة الحجم ، إلا أن الوعي الثوري يلتقط شروط المستقبل ، ويخلق التضامن مع الثوري (محدود الحجم والمطارد ، والمخنوق) ؛ لامع المهيمن والبوليسي والسائد . إن هذا وارد بعامة في جدل انتقال العملية الثورية من المضطهدية إلى الحكم .

التاريخ) فان الوقائع القادمة التي تثبت صحة الرأي تعبر خير تعبير عن الكتابة كفعل تضامن تاريخي .

إن الرجعية وهي تسرق من الغد القريب كل ما تستطيع توطينه مع الحاضر ، أي حاضرها هي حيث تهيمن في مكان ما أو في بلد ما فانها تنمى أن المستقبل يطوي الأزمنة تحت جناحيه . ويصبح صراعها مع الكتاب الثوريين تجسيد للتناقض بين الرجعية والتقدمية بين الحاضر المجمد والمستقبل الذي يبحث عن حاضر ديناميكي ليهيىء له . وتنطلق تأريخية الكتابة من السمات المركزية للكتابة المتضامنة مع ما هو حقيقي وتقدمي ، وهي بالتأكيد كتابة قائمة على وحدة العقل والحدس والتعبير والنظام في خلق وابتكار الأفكار الصحيحة .

ويعطي العقل أوسع مساحة في بناء الأفكار وتنهيجها وتكوين سياق منظم ومؤثر لها كعقل حيوي مبدع لا كعقل بارد وامتثالي . وتلعب الخلفية الثقافية الدور الصادق في اغناء الكتابة فيما أن الطاقات ، الروحية والعقلية هي الينبوع الذي لا يكف عن التدفق والعطاء(١) . لذلك فأن قانون تفجر هذه الطاقات الفنية قائم في شرط الحرية لا في (التقنين) لأن الكتابة هي قرار الحرية .

وعندما يكون الكاتب متعدد المواهب (كأن يكون فناناً وقاصاً ناقداً أديباً سياسياً وشاعراً) فإن الثراء الفجري الذي ينطوي عليه يعبر عن المعاني والرموز الثقافية والمتباينة في طبقات الكون وظواهره . وتستحق هذه الطاقات المتعددة توفير الفرص الضرورية للكاتب كيما تتمدد حريته وتأخذ تعبيراتها الصادقة بشرف ومسؤولية .

(١) ان الطاقات الروحية والعقلية هي الينبوع لأن الخلفية الثقافية إذا لم تكن مبنية على مشيدات هذه الطاقات فانها لا تكون حقيقية بالفعل بل تخلق فصاماً واضحاً بين (الجوهر) وبين (المقروء) ، وان العديد من الذين يقرأون(ويستظهرون) الكثير من النصوص ، ويشيدون خلفية ثقافية سريعة التبخر ، يعطون مثالا عن التناقض بين فقر الجوهر (أي محدودية الطاقات وبين (كثرة القراءة) . وفي النتيجة فان الدور الأول للجوهر ولنوع الطاقات الروحية والعقلية التي تستجيب لنوع « المقروء لا لكثرته .

أنشودة المطر

بين اليوت وشيللي والتراث العربي

د. محمد عبد الحي

انقضت خمس وعشرون سنة على ظهور قصيدة بدر شاكر السيّاب « أنشودة المطر » في (مجلة الآداب في حزيران ١٩٥٤ ، وما زالت القصيدة محتفظة بشهرتها وبتقدير النقّاد لها كاحدى روائع الشعر العربي المعاصر ، ولعلها تستحق هذا التقدير المتصل بالرغم من ان المتأمل في التراث النقدي الذي انتجته القصيدة يصاب بشيء غير قليل من خيبة الأمل . فهذا التراث يدور أغلبه حول محور الانبعاث والموت – وهو ، حقاً ، محور القصيدة ، ولكن كثيراً مما كتب في ذلك يرجع بأصول فكرة البعث ، عن طريق مباشر أو غير مباشر ، الى الاساطير التي تعرف عليها السيّاب في كتاب جيمس فريزر (الغصن الذهبي أو – على الأصح – في الجزء الذي ترجمه منه جبرا إبراهيم جبرا بعنوان (أدونيس) (١) ، وعنوانه الحقيقي (أدونيس ، أتيس ، أوزوريس ، وهو أحد أجزاء كتاب فريزر ، وربما أيضاً إلى كتاب الآنسة جيسي وستون (الموسوم من الطقس الى الرومانس) الذي استعاره السيّاب من جبرا أيضاً(٢) ، ولم يرجعه ، ولعله قرأه ، وان كنت اشك في انه وجد فيه مصدراً للصور الملهمة كما وجد في كتاب فريزر . فأسطورة

الارض الخراب . ودورة الخصب والجدب في كتاب الانسة وستون يرزحان تحت ركام من الرموز المسيحية المتصلة بأسطورة « الكأس المقدّسة » . وهذان الكتابان مما ذكر إليوت في مقدمة حاشيته على قصيدته (الارض الخراب) ، فاهتمام النقاد والشعراء العرب في الخمسينات بهما ، جاء عن طريق اهتمامهم بقصيدة اليوت فهي الاصل ، وهما من الفروع . ويهمنا في هذا ان شبح إليوت يهيمن على نقدنا الشعر السيّاب في الخمسينات ، حتى أن بعض النقاد الذين حاولوا ان يتفلّتوا من هيمنه هذا الشبح ، لم يقدموا بديلاً يفسّر أصول رمزية الموت والبعث أو الجدب والخصب في ضوء جديد ؛ وفي حيرتهم نوع من التسليم بالأثر غير المباشر لتوماس ستيرنز اليوت(٣) .

ان هذه الدراسة تفرد قصيدة (أنشودة المطر) ، وتتخذها وسيلة لدحض هذا التسليم كما تطمح الى تفسير اصولها الشعرية تفسيراً جديداً .

هذا التفسير الجديد يقوم على ثلاث شعب . فهو ، اولا ، يربط ما بين قصيدة السيّاب ما يمكن ان نسميه بالتراث الاستسقائي ورمزية المطر في الشعر العربي ثم هو يفصل بينهما وبين أثر (ت .س . اليوت) وقصيدته (الارض الخراب) ، ويدلل ، أخيرا ، على أن الاثر الاجنبي المباشر فيها هو أثر قصيدة الشاعر الانجليزي بيرسي بيستش شيلي (انشودة الى الريح الغربية) .

اذا كان هناك ما يمكن أن يسمىّ رمزاً رئيسياً في تراث الشعر العربي القديم ، فهو رمز الارض الميتة التي تنتظر المطر ، واذا كانت هناك صورة متصلة للشاعر العربي القديم فهي صورته يستسقي الغمام ، ويراقب احواله وحركته . لقد انطبعت رمزية الجدب والمطر في الذهن العربيّ انطباعاً عميقاً جعل منها احدى الصور الثقافية المختزنة التي يكاد يتميز بها الشعر العربي القديم . فالعربي يعيش في الصحراء يتبع مساقط الغيث ، ويستقرأ البرق والرياح ، ويهزّه احتفاء الارض بالحياة المتفتحة فيها حين يصيبها المطر ، ويروعه هرير السيل حين تضج به الوديان ويجرف شجر الصحراء وحيوانها وجلاميد صخرها ، ورسومها المهجورة ، قبل أن ينحسر فيرتعش الرمل بالزهر البريّ يغمر الهواء بأريجه ، وتبتهج الطيور كأنها سكرى بتجدد الطبيعة وهياج الخصب .

يقول امرؤ القيس في معلقته :

أحارِ ترى برقاً أريك وميضه
كلمع اليدين في حبيّ مكللِ

وأضحى يسحّ الماء عن كل فيقة
يكبّ على الأذقان روح الكنهبل

وتيماء لم يترك بها جذعَ نخلة
ولا أطماً إلاّ مشيداً بجندل

كأن ذري رأس المجيمر غدوةً
من السيل والغثاء فلكة مغزل

كأن أباناً في أفانين ودقه
كبير أناسٍ في بجاد مزمل

(...)(...)

كأن مكاكيّ الجـــواء غــــديّة
صبحـــــن سلافا أو

ويقول لبيد في معلقته : —

وقد جاء الجاحظ بكلمة للنمر بن تولب يصف فيها ابتهاج الارض بالمطر :

ميثاء جاد عليها وابـــلٌ هطلٌ
فأمرعتْ لاحتيـــالٍ فرطَ أعوامِ
اذا يجفّ ثراها بـــلّها ديـــمٌ
من كوكبٍ بزلٍ بالمـــاء سجّامِ
لم يرعها احد واكتـــم روضتها
فأو من الارض محفوف بأعلام
تسمعُ للطيرِ في حافاتها زجـــلا
كأنّ أصواتها أصـــواتُ جرّامِ .
كأن ريح خزاماها وحنـــوتها
بالليل ريح يلنجـــوجٍ وأهضامِ

والامثلة اكثر من ان تحصى(٤) .

وفي إحتفاء العربيّ بالمطر نوع من التقديس ، وفي استسقائه نوع من الصلاة له . ويذكر محمد جواد علي في موسوعته (تاريخ العرب قبل الاسلام) ، ما يدفعنا الى الاعتقاد ان للاستسقاء والاحتفال بالمطر في الشعر الجاهلي ، اصولاً في دياناتهم القديمة ، وفي شعرهم في ذلك بقايا من صلوات طقوس الخصوبة(٥) .

وقد جاء في القران ما يربط ربطاً واضحاً بين الموت والبعث ، والجدب والمطر ، كما في صورة (فصّلت) : « ومن اياته أنك ترى

الأرض خاشعةً فاذا انزلنا عليها الماء اهتزّت وربت ، ان الذي أحياها لمحي الموتى انه على كل شيء قدير — » . وفي سورة (يس) جاء : « وابة لهم الأرض الميّتة أحييناها وأخرجنا منها حبّاً . » فالمطر في القران « رَحمة » ، و « رزق » ، — كما جاء في سورة (الجاثية) : « وما أنزل الله من رزقٍ فأحيا به الأرض بعد موتها . »

و (صلاة الاستسقاء في الإسلام معروفة ، وهي سُنَّةٌ مؤكّدة ، حينما ينقطع المطر ، ويخشى الأذى من الجدب .

وقد استخلص الدكتور مصطفى عبد اللطيف جياووك في رسالته (الحياة والموت في الشعر الجاهلي) ، وجوها متعددة لرمزية الماء والمطر واتصالها بمعاني الحياة في الشعر الجاهلي ، وخلص إلى أن :

« الشاعر الجاهلي يستخدم عنصر الماء استخداماً يظهر فيه تناقض عنصر الماء فهو مادة للحياة والموت معا . ويتجلى ذلك في زعم الشاعر الجاهلي ان الامطار والانواء هي سبب تخريب الديار وامحائها ، ثم في استطراده الى وصف الحياة التي بعثتها الامطار نفسها في الديار(٦) » .

والشاعر الجاهلي يستسقي لقبر الميت ، كما يدعو بالسقيا لمنازل المرأة المحبوبة ، وقد يتسلىً « بوصف المياه عن معاني الفناء » ، ويرتبط ذلك عنده « بمعاني التحول والزوال وفوت ما لا سبيل الى استرداده » . وفي استجلابه لصور الاستسقاء ، كوصفه لدموعه بالمطر ، تعبير عن « الحرص على الحياة واشتهائها ، وهو يطمئن الى هذه الصورة وامثالها بعد ان يتعبه تفكيره في الفناء » ، وقد يتخذ المطر « ذريعة

للذكرى » ، أو يعتبره « سببا للأرق والهموم » ، وقد « يمزج أحزانه بوصفه للمطر » – ويخلص الدكتور جياووك الى ان المطر في الشعر الجاهلي مرتبط بالفرح والحزن كلاهما « ولذلك فهو يتداعى مع معاني الحياة والموت في حالات كثيرة(٧) . »

واتخذت رمزية المطر أبعاداً روحية محض في شعر المديح النبويّ والشعر الصّوفي كما في قصيدة الشهاب احمد :

وما هاجني الاّ تألــــــقُ بــارقٍ
بكيت على حكم الهــوى فتبسّما

(. . .) (. . .)

فياليت غيما قد تألــــق برقه
وحلّ عزاليه وسحّ وديمـــــا

وأيمن ابراقـــا فأغور مشئمـــاً
وأعرق ارعاداً فأنجـــد متهمـــاً

سقى طيبة الغرا وهـــلّ بأفقهـــا
وحلّ بمغناهـــا وحيّـــا وسلّمـــا

وخيّم بين الشعب والرّبــــع آهلا
فقالا له اهلا فقال الا اسلمـا(٨)

فاذا كان تراث الاستسقاء والاستمطار بهذه السعة في الثقافة العربية ، فمن المنطق الراجح ان تردّ اليه أولاً رمزية المطر في شعر السيّاب قبل ان نبحث عن عناصرها في ما داخل هذا الشعر من تأثير اجنبي .

وسحر قصيدة السيّاب ، ومر قوتها ، واحتفاء القراء بها ، ينبع من أنها استطاعت بايقاعها ، وعاطفتها القوية ان تبعث هذا التراث الاستسقائي في شعر عصريّ جديد، وتمنح رمزية المطر –هذه الرمزية القديمة في الشعر العربي – القدرة على التعبير عن المشكلات النفسية والسياسية لشاعر معاصر . فالقصيدة استطاعت ان تعيد الحيوية لهذه الرمزية الموروثة بأستنطاقها في المناخ الفكري السياسي المعاصر .

ولكن ،من جهة أخرى كانت هذه الرمزية الموروثة نفسها سبباً في نجـاح القصيدة ، لانها رمزيـة يألفها القارىء ، فهي « رمزية جماعية » ترجع الى ينابيع الرموز الثقافية الاولى في تعبيرها عن الصراع بين الموت والعدم ، وتجدد الطبيعة والحياة فالعلاقة في رمزية المطر عند السيّاب بين تراثية الرمز وجماعيته من ناحية ، وبين حيوية الموهبة الفردية وقدرتها على الابتكار والتمثيل واستنسال الصور من معاناة التراث والعصر معاً ، من ناحية اخرى ، علاقة يغذّي فيها كل طرف من الطرفين الاخر ، ويقوم به ، ويعتمد عليه .

لقد شغلت فكرة استمرار الماضي في الحاضر السيّاب ، وأثرت في صناعته الشعرية تأثيراً كبيراً . وقد جاء في احدى رسائله (الى سهيل ادريس بتاريخ ٧ / ٥ / ١٩٥٨ انه يؤمن ان « الانسان كائن ذو تاريخ ، ذو ماضي ، ومن هذا الماضي ، هذه الجذور ، يأتي الامل . . . الحاضر ، بالورق والزهر والثمر(. . . من الماضي يولد المستقبل عبر الحاضر(٩) . » ويكتب الى يوسف الخال (بتاريخ ٤ / ٣ / ١٩٥٨ كلمة ذات دلالة : « هل قرأت ماكتبه ت . س . أليوت عن الموهبة الفردية والتراث وعلاقتهما بالشعر ؟ يجب ان يبقى خيط يربط بين القديم والجديد . يجب أن تبقى بعض ملامح القديم في الشيء الذي نسميه جديداً . وعلى شعرنا ألا يكون مسخاً غريباً في ثياب عربية

او شبه عربيّة يجب ان نستفيد من احسن ما في تراثنا الشعري ، في نفس الوقت الذي نستفيد فيه مما حققه الغربيّون(١٠ . » أما « الرموز البابلية » والهتها ، من تموز وعشتار ، التي استعملها في شعره ، فقد رجع بها — أو أقنع نفسه أنها ترجع — إلى أصول عربية .

« . . . العرب أنفسهم تبنّوا هذه الرموز . وقد عرفت الكعبة بين ابراهيم الخليل وبين ظهور النبي العظيم ، جميع الآلهة البابلية ، فالعزّى هي عشتار ، و اللاة هي اللاتو ، .ومناة هي منات ، وودّ هو تموز او (أدون = السيد كما كان يسمى احياناً . بل ان العرب الجنوبيين ايضا عرفوا هذه الالهة . فتموز الذي يروي لنا بعض المؤرخين العرب انه رأى اهل حوران ، تحت اسم تاعوز عرفته اليمن باسم تعزّ ، وما زالت احدى مدنها تسمى باسمه حتى اليوم . وتقابل تعزّ الذكر انثاه العزّى (الخ (١١) . »

وليس المهم لغرضنا الراهن في الحديث عن هذه الالهة الوثنية ، صحة انسابها من الناحية الاكاديمية ، فالأهم من ذلك لما نحن بصدده هو احساس السيّاب بضرورة التأصيل — تأصيل الموهبة الفردية في التراث .

قصيدة السيّاب تنويع عصري على رمزية المطر وتراث الاستسقاء في تراث الشعر العربي . فهذا التراث هو الاساس الذي قامت عليه القصيدة ؛ وفيها ملامحه المتناقضة التي تجمع بين الشوق والذكرى ، والحياة والفناء ، والموت والميلاد والحزن والفرح : (« أتعلمين ايّ حزن يبعث المطر ؟ — وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر ؟ — وكيف

يشعر الوحيد فيه بالضياع – بلا انتهاء ، كالدم المراق ، كالجياع – كالحب ، كالاطفال ، كالموتى ، هو المطر(١٢) . »

– ٢ –

يبقى بعد ذلك – او رغم ذلك – السؤال الملحّ : ما هي – اذن – طبعة الاثر الاجنبي وعناصره وحدوده في انشاء القصيدة ؟ ولعل من المستحسن ان نبدأ أولا بنقاش التأثير المفترض للشاعر الانجليزي ت . س . اليوت وقصيدته (الارض الخراب) في شعر السيّاب في تلك المرحلة التي انشغل فيها برمزية الجدب والمطر .

ويبدو ان السيّاب سمع بأليوت في وقت مبكر نسبياً . فقد وردت اول اشارة لاليوت في كتاباته في حاشية له على ابيات من قصيدته (أغنية قديمة) المؤرخة ٢٠ يوليو ١٩٤٨ ، وفيها وصفه بأنه « الشاعر الانجليزي الرجعي ت . س . اليوت » دون ان يتحرج من ان يقتبس بعض الصور الشعرية والتعابير من الشاعر الانجليزي رغم رجعيته المفترضة(١٣) .

هذه السمة التي وسم بها السيّاب اليوت ذات اهمية خاصة ، لانها دليلنا للمصدر الذي استمد منه السيّاب معرفته المبكرة نسبياً باليوت . فلا بد انه قرأ مقالة « ت . س اليوت » التي كتبها لويس عوض ، الماركسي الشاب الذي تخصص في الادب الانجليزي في جامعة كيمبردج ، ونشرتها مجلة « الكاتب المصري » عام ١٩٤٦(١٤) . والمقالة فيها شرح لملامح اسلوب اليوت الظاهرة من تلميح وتضمين وتداع واسلوب سينمائي وغيرها مع ترجمات لقطع من « اغنية

العاشق ج . الفرد بروفروك » « والارض البوار » – كما سماها – و « رباعيات اربع » مع ترجمة كاملة « للرجال الجوف » . وقد جاءت مقالة ت . س . اليوت في وقت كان البحث فيه عن اساليب جديدة لكتابة الشعر قد اصبح علامة مميزة للعصر ، فنبهّت كثيراً من الشعراء الشباب – لا سيما المتأثرين بالافكار اليسارية – الى هذا الشاعر الانجليزي.
وقد يبدو غريبا ان تتم الامور على هذا النحو ، فاليوت كان قد اعلن قبل ذلك بعشرين سنة انه كلاسيكي في مذهبه الادبي ، انجلو – كاثوليكي في معتقده الديني ، ملكي في ميله السياسي . ولكن « شعراء الشباب » الماركسيين في انجلترا في الثلاثينات ، من امثال ستيفن سبندر وو . ه . أو دن وس . داي لويس رأوا ان من الممكن للشاعر الثوري اليساري ان يستفيد من « الطريقة الشعرية الجديدة » التي اقترعها اليوت للتعبير عن الافكار الثورية . وهذا بالطبع نوع من التعسف الشديد ان لم نقل الوهم الاكيد ، ولا مجال هنا لتفصيل النقد فيه ، فغرضنا ان نصل الى جوهر مقالة لويس عوض التي حملت هذا الموقف بحذافيره ، وفتحت بذلك الباب أمام كثير من شعراء اليسار العرب في الخمسينات للاستفادة من اسلوب اليوت ، والاقتباس منه ، والاعتماد على رموز شعره ، ومن بين هؤلاء الشعراء بدر شاكر السيّاب . وقد بنيت استنتاجي ان السيّاب قرأ المقالة المذكورة على تعبير « الشاعر الانجليزي الرجعي ت . س . اليوت » في حاشية قصيدة « أغنية قديمة » . فالتعبير صدى لما وصف به لويس عوض اليوت في نهاية مقالته ، وجاء فيه :

« اذا لم نجد بأسا من أن نقول ان الفاشية اجمالا هي الاقطاعية

الصناعية اتضحت اصول هذا الاتجاه وامثاله في الشاعر الرجعي الناقد الرجعي توماس ستيرنز اليوت . »

ولعل من المفيد هنا ان نضيف ان سلامة موسى ، قد استنشق بحسه اليساري ، اهمية مقالة لويس عوض ، فكتب فصلا قصيرا عن اليوت ، — معتمدا عليها كما يبدو — معبراً عن نفس الاتجاه الذي يمجد صناعة الشاعر العجوز ويهاجم افكاره « الرجعية » ، وألحقها بكتابه « الادب الانجليزي الحديث » في طبعته الثانية عام ١٩٤٧ ، والكلمة ليست بذات شأن كبير — ولكنها قد تكون قد ساعدت — بما كان لسلامة موسى من شعبية عند الشباب اليساري — على ان يتداول اسم اليوت الالسنة ، وان تتنبه لشعره المواهب الجديدة في بحثها الحائر عن اساليب جديدة . وقد أعاد لويس عوض نشر مقالته في كتابه (في الأدب الأنجليزي الحديث) الذي صدر عام ١٩٥٠ .

وقد كانت المشاكل الاجتماعية — إلى حد كبير — محور اهتمام الجيل ، وان اختلط النظر اليها بكثير من القلق النفسي والاضطراب الفكري كما نجد في اشعار شاعرين من كبار شعراء ذلك الجيل مثل عبد الوهاب البياتي — في « أباريق مهشمة » — وبدر شاكر السيّاب في شعره في الخمسينات . ويهمنا هنا أن الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية خلق المناخ الملائم لقبول ذلك الزواج المتعسف بين اليوت والماركسية في ذهن ذلك الجيل — حتى ان بدر شاكر السيّاب رأى في (الارض الخراب) قصيدة « هجاء اجتماعي » — كما جاء في محاضرته في مؤتمر روما للادب العربي عام ١٩٥٨(١٥) :

« ولا بد لنا ، في هذا المجال ، من الاشارة الى ما كان للشاعر الانكليزي الكبير ت . س . اليوت وخاصة في قصيدته « الارض الخراب » من أثر كبير على الشعر الملتزم في الادب العربي الحديث ، الشيوعي منه وغير الشيوعي ، والرديء منه والجيد على السواء . »

« ولعلي لا اغالي اذا قلت ان المدنية الاوربية الحديثة لم تهج هجاء أعنف ولا اعمق من الهجاء الذي وجهه ت . س . اليوت اليها في قصيدته « الارض الخراب » على كثرة ما هجا الادباء والشعراء الشيوعيون الجانب الرأسمالي من المدنية الاوربية المعاصرة . »

ويضيف السيّاب ، ان هذا الهجاء :

« ينطبق لا على المجتمع الرأسمالي وحده بل على المجتمع الاشتراكي — في الدول الشيوعية — ايضا ، بل وينطبق الى حد ما على المجتمعات المريضة المتخلفة ومنها المجتمع العربي . لقد رأوا كيف استطاع شاعر غربي ان يفيد من رموزهم ، كرمز تموز واوزيريس فنبههم الى امر كانوا عنه غافلين . »

اما عن ان قصيدة اليوت تحوي هجاء عنيفا للمجتمع الرأسمالي فقد لاحظ الشاعر الانجليزي ستيفن سبندر ، وهو احد المشتركين في مؤتمر روما — ان فهم السيّاب للقصيدة غير مستقيم تماما :

« انه لا بد من تصحيح الانطبــاع حول ت . س . ايليوت و« الارض الخراب » . فهذه القصيدة ليست ، كما قيل ، نقداً عنيفاً للحضارة الاوربية انما هي نتيجة اعتقاد الشاعر ان الحضارة الغربية انما هي حضارة مسيحية وان قيم هذه الحضارة قد تفسخت تماما .

انها تدور حول وضع اخلاقي اكثر مما هي مجرد انتقاد . فلو اعتبرت كذلك لحسبت قصيدة « ملتزمة » بالمعنى الشيوعي(١٦) . »

ولكن من هذا الفهم غير المستقيم نوعاً ما لقصيدة اليوت استطاع السياب ان يقرأ فيها ما اراد هو أن يجد فيها ، وليس ما هو فيها حقيقة . وقد رأى السياب فيها هجاء « للمجتمعات المريضة » ومنها المجتمع العربي . والحق انه رأى فيها صورة « للمدينة المريضة » — « بابل العاهرة » ، بابل (سفر الرؤيا) في « العهد القديم » ، التي رآها اليوت في لندن — كما اوضح الناقد الانجليزي فرانك كيرمود . وهي المدينة التي اراد الله اهلاكها فأمر مترفيها ففسدوا فيها :

« سقطت بابل العظيمة وصارت مسكناً لشياطين . . . . وتجار الارض استغنوا من وفرة نعيمها . . . وسيبكي وينوح عليها ملوك الارض الذين زنوا وتنعموا معها حينما ينظرون دخان حريقها . . . . ويل ويل ! المدينة العظيمة بابل ، المدينة القوية . لانه في ساعة واحدة جاءت دينونتك . الخ (رؤيا يوحنا اللاهوتي ١٨) . »

فهي المدينة « الامبريالية » — مدينة فرجيل وكبلنغ — وقد انحطت فصارت « عاهرة تنجب عواهر(١٧) . »

صورة المدينة الساقطة عند السياب كما في قصيدة « المبغى » لا تخلو من أثر لوصف اليوت لبابل اللندنية — تلك « المدينة الزائفة » الراقدة تحت الضباب والدخان — ولكن السياب لا يقيس الحاضر بالماضي — بل يقوم تفكيره الشعري على ثنائية القرية (رمزاً للبراءة ، والطفولة ، والسلام مع النفس والعالم) والمدينة (رمزاً للسقوط ،

وتفتت الوعي ، وانقسام المجتمع الى اثرياء وفقراء) — وهي الثنائية التي تبلورت حول رمزية الرئسيين جيكور التي تتسع لتشمل ما هو فردوسي وبغداد : التي تتسع لتشمل كل ما هو جحيمي .

لقد كان جحيم السياب ، في تلك المرحلة من حياته الشعرية ، جحيماً اجتماعياً ، لذلك رأى في قصيدة اليوت « هجاء اجتماعيا » ، اما جحيم اليوت فقد كان من البداية ، اي من « اغنية العاشق ج . الفرد بروفروك » التي لم يهتم بها السياب اطلاقا — جحيماً داخلياً ، فقد حمل اليوت جحيمه في دمه . وظلت صورة الشاعر عند السياب ، في تلك المرحلة على الاقل ، تتمثل في صورة الشاعر النبي المفتدى وهي في جوهرها صورة الشاعر الرومانتيكي ، مع مزيد من الحس بالمسؤولية الاجتماعية الثقافية .

ان صورة المدينة الساقطة ليست عنصراً من عناصر قصيدة « أنشودة المطر » ، فاذا اتفقنا ان تأثير اليوت الحقيقي في السياب ينحصر أساساً في هذا المجال ، فان قصيدة السياب المعنية بهذه الدراسة لا تدخل في نطاق هذا التأثير فهي تعتمد على صور الطبيعة في حركة عناصرها الاولية كالمطر والبرق والرعد والظلام والنهار .

أما الأمر الآخر الذي وجده السياب في قصيدة اليوت ، وله صلة اكثر قربا بموضوع « انشودة المطر » من الهجاء الاجتماعي للمدينة ، فهو اعتماد « الارض الخراب » على هيكل من رموز الموت والبعث ، أو الجدب والخصوبة وانتظار المطر . لقد نبهت قصيدة اليوت السياب فجأة الى الامكانات الضخمة الكامنة في تراث المطر والاستسقاء في الشعر العربي القديم ، ودفعته لقراءة الجزء الذي ترجمه جبرا ابراهيم

جبرا من كتاب جيمس فريزر . يشير السياب الى الشعراء الذين « رأوا كيف استطاع شاعر غربي ان يفيد من رموزهم ، كرمز تموزواوزيريس فنبههم الى امر كانوا عنه غافلين(١٨) . » ولا ارى الا انه افاد منها لحد ما . ولكن تلك الفائدة جاءت بعد ان اقتنع نفسيا بأن لرموز شعره جذوراً تضرب في ارض التراث . فقد كانت فكرة التأصيل ركناً رئيساً في فكره الشعري . ثم أن الجوانب السياسية الثورية التي شغلته في تلك الفترة ، والتي عبر عنها كعنصر من عناصر البناء الرمزيّ الكامل في « أنشودة المطر » ، لا تتماشى مع فكر إليوت وما شغله في (الأرض الخراب) ، ثم أن القصيدتين تختلفان تماماً في طريقة التعبير ، والهيكل العام ، واللغة الشعرية . مما يدفعنا إلى الحذر الشديد عندما نتحدث عن أثر إليوت في قصيدة السياب . وسنرجع إلى ذلك .

وقد اقام الأستاذ سعد رزوق صاحب الدراسة القصيرة الموسومة (الاسطورة في الشعر العربي المعاصر(١٩)) دراسته على افتراض باطل ، حين جعل من قصيدة (الارض الخراب) أساساً لقصيدة السياب ، وأشار الى كتاب جيمس فريزر وكتاب الآنسة جيس وستون . وخطأه انه قطع شعر السياب — والشعراء الآخرين الذين طبعهم بالميسم التموزي — عن اصولهم الشعرية في التراث العربي . وفي اعتقادي ان فهمنا للشعر الجديد سيستقيم أكثر مما هو عليه الآن ، ان نحن نظرنا في علاقته الحيوية بتراثه القديم والحديث مستخلصين جوانب « الاستمرار » في لغة الشعر وروحه ، بدلا من انحصارنا في مظاهر « الانقطاع »، بين ذلك الشعر وبين تراثه . هذا النظر سيساعدنا على تعميق مفهوم وحدة تاريخ الشعر العربي ، كجزء من وحدة الثقافة . وسيساعدنا

ذلك ايضا على تحديد ما تفرد به ذلك الشعر ، وما اضافه الى تراث الشعر العربي والعالمي ، وعلى حل كثير من المشكلات النقدية التي تعود النقاد ان يحلّوها باللجوء المستضعف الى التأثير الاجنبي .

ان التأثير الاجنبي — في اغلب الاحيان — ليس هو الاصل في تجدد ثقافة أمة ما او ادبها ، ولكنه كالريح التي تستثير جمراً كامناً في رمادها حين يتراكم هذا الرمادُ لضعف يصيب الثقافة او الشعر في فترة ما . وقد لا يتجاوز التأثير الاجنبي استثارة روح التحدّي والحمية الحضارية التي تدفع مبدعي الامة الى الارتداد الى الينابيع الاولى التي تفجرت بحيوية الإبداع . فهو ، بعد ، مما قد يدفع بحركة تولدت من صلب العناصر الاصلية ويزيدها نشاطا ، فهو مثل السماد الذي يساعد في ازدهار النبات ، ولعله احيانا عنصر ضروري لهذا الازدهار ، ولعل النبات يظل احيانا ضعيفا ضئيلا دونه ، ولكنه حتماً ليس أصل النبات او بذرته . ان علينا ان نبحث عن وحدة شجرة الشعر العربي في استمرار العناصر الداخلية التي تصل بين جذورها وفروعها وثمارها ، في مواسمها المختلفة ، ولا قيمة للأثر الاجنبي الا بمقدار ما تمثلت الشجرة عناصره ، وامتصتها في نسيجها ، وجعلتها جزء من طبيعتها .

ولعل هذا ما أراده السياب حين أنكر ان يكون الشعر الجديد « مسخا غربياً في ثياب عربية او شبه عربية » ، أو حين طمح ان يثبت ان العرب « تبنوا » الآلهة البابلية ، وبالتالي ، ان استسقاء المطر ، له اصول في الثقافة العربية ولذلك قصر الاستاذ نذير العظمة عن الصواب

ايضا حين جعل تأثيرت . س . اليوت اساسا لقصيدة « انشودة المطر » في بحث له باللغة الانجليزية عنوانه : (الحركة التموزية وتأثير ت . س . اليوت في بدر شاكر السياب(٢٠) . افترض نذير العظمة ان ماء المطر عند السياب رمز للانبعاث الثوري وتجديد المجتمع والروح الانسانية وقد بينا ان المطر في قصيدة السياب قوة كونية تجمع في نفسها اطراف الحياة والفناء ، فان معادل الموت والبعث بالظلم والثورة معادلة بسيطة . وأهم من ذلك أن نذير العظمة لم يقدم حلاً فكرياً نقدياً مقنعاً لتحويل السياب لرمز الجدب والمطر في (الارض الخراب) الى رمز للثورة الاجتماعية ، مختلفاً بذلك اختلافاً تاماً مع الاسس الفكرية لقصيدة ت . س . اليوت . فهو لم يرجع الى اصول معرفة السيّاب باليوت ، ولم يدرس القصيدة دراسة اسلوبية تظهر له الفرق البيّن بين اليوت بحذقه الثقافي والسياب بعفوية بنائه الشعري ، وترسّله العاطفيّ . ان الخطأ الاساسي في مقالة العظمة هو افتراضه ان رمزية المطر مأخوذة من اليوت مباشرة ، ولو كان رجع الى تاريخ هذه الرمزية في الشعر العربي ، أو حتى في الشعر الانجليزي نفسه لأدرك انها وحدها لا تقوم دليلاً على أثر قصيدة (الارض الخراب) ، فالرمز مبذول ؛ وقد بينّا اصوله في الشعر العربي ، وسنبين في الجزء التالي المصدر الانجليزي المحتمل الذي ألهم السيّاب في « انشودة المطر » وامتزج دون تناقض مع أفكاره في الثورة الاجتماعية في تلك المرحلة .

ذلك المصدر هو قصيدة الشاعر الانجليزي الرومانتيكي بيرسي بيسش شيللي : « انشودة للريح الغربية » . ولا يتجاوز تأثير اليوت في « انشودة المطر » استثارة خياله بالامكانات التعبيرية الكامنة في هذا الرمز الضارب بجذوره في تاريخ الشعر العربي .

ما فتأ السيّاب يذكر شيللي في حديثه عن قراءاته الاولى في الشعر الانجليزي ، فهو يكتب في احدى رسائله (الى خالد الشواف بتاريخ ١١ ٪ ٧ ٪ ١٩٤٤) انه طالع كتاب (أحمد) الصاوى عن شللي في الوقت الذي انصرف فيه الى قراءة بعض قصائد شللي في اصلها الانجليزي وكتاب احمد الصاوي تلخيص لكتاب اندريه موروا عن الشاعر الانجليزي . ويذكر السياب شيللي مرة اخرى ، مع الشعراء الغربيين الذين حببوا اليه الشعر الغربي ، يذكره مع لامرتين والفرد دي موسيه وغيرهم ممن قرأ قصائدهم التي ترجمها احمد حسن الزيات وعلي محمود طه(٢١) .

حقا ، لقد ملأت شهرة شيللي دنيا الرومانتيكيين العرب في الثلاثينات وقد عدوه الشاعر الاسمى الذي تجسد حياته وشعره جوهر الشعر والجمال والحب والتمرد — وتلك هي صورته التي صنعها العصر الفيكتوري ، وورثوها هم خلال النقد الفيكتوري الذي قرأوا فيه عن شيللي ، وخلال كتاب بالغريف (الذخيرة الذهبية) الذي قرأوا فيه القصائد الغنائية المختارة من شعره . وهي صورة تفصل بين شيللي صاحب الآراء السياسية الثورية والدينية المتطرفة ، يرسلها في شعره ونثره مهاجماً النظام الاجتماعي والاقتصادي القائم على تراكم الثروات من جهة ، وتفشي الفقر من جهة اخرى ، وداعياً لثورة شاملة تعيد تأسيس العدالة ، وتجدد قوى الحب والنور والحرية في الانسان — تفصل بين شيللي صاحب « برومثيوس طليقا » و « ثورة الاسلام » و « بيتربل » وغيرها من قصائده الثورية ، وشيللي الاخر —

الذي سماه النقاد الفيكتوريون « شيللي الحقيقي » — صاحب الغنائيات القصار بلغتها الشفّافة وعاطفتها الدفاقة ، والقصائد الافلاطونية « بطموحها الى عالم اسمى . وقد رأى فيها العصر الفيكتوري همساً صوفياً في رحاب بيضاء سما فيها الشاعر بعد ان تخلص من ظلمة الطين ونوازع الشر التي تتكاثف البشر الفانين . وما ثورته — في رأيهم — الا ثورة عابد الجمال والمثل الاعلى ، فهي ليست ثورة الشاعر المهتم اهتماما حقيقيا بالمجتمع وما يعتمل فيه من حركة سياسية واقتصادية . وقد عبر ما تثيو آرنولد عن ذلك في تعبيره الشهير الذي وصف فيه شيللي بأنه « ملاك غافل يضرب بأجنحته في الفراغ دون ان يؤثر في شيء » .

تلك هي صورة شيللي التي ورثها الرومانتيكيون العرب ، ونجدها عند احمد زكي ابو شادي (١٩١١ وفي مقالة حسين هيكل (١٩٢٩) ، وفي تلخيص احمد الصاوي لكتاب اندريه موروا عن شيللي (١٩٤٤) ، وفي مقالات وآراء متفرقة مما كتبه الرومانتيكيون العرب عن هذا الشاعر الانجليزي .

ولم تتغير تلك الصورة في العالم العربي الا حين اصدر لويس عوض ترجمته لقصيدة شيللي المسرحية « بروميثوس طليقا » ، ومعها ترجمة قصيدته الاخرى في رثاء جون كيتس المسماة « ادونيس » ، وقدم لهما ببحث شامل مفصل في تطور شيللي الفكري وآرائه السياسية والجمالية ، مقارنا له بجون كيتس مفضلا افكار شيللي على افكار كيتس ، واسلوب كيتس على اسلوب شيللي . وقد عمل لويس عوض على تأكيد صورة شيللي الثوري التقدمي ، وأخذ اراءه السياسية والاجتماعية

مأخذ الجد(٢٢) . وتلك هي صورة شيللي التي تبناها السيّاب اواخر الاربعينات واوائل الخمسينات ، بعد ان كانت صورة شيللي عنده في البداية هي صورته التي ورثها من الرومانتيكيين العرب ومن كتاب (الذخيرة الذهبية) وكتاب احمد الصاوي .

« لعل اولئك الشعراء (ونستطيع تسميتهم شعراء مجلة أبولو) لم يطلعوا – أو لم يعجبهم على الاقل – من شعر شيللي الا (القبرة ، و (السيرانادا الهندية) و (دعوة) ، ولم يطلعوا على آثاره الاخرى الاكثر اهمية او لم تعجبهم على الاقل ، من (برومثيوس طليقا الى (ثورة الاسلام) كما لم يقرأوا – أو لم تعجبهم – قصائد بايرون التي غنى فيها كفاح شعوب اوربا الثائرة من اجل حريتها . »

واستناداً الى ذلك يمكن أن نتتبع بعض خطوط تلك الصلة التي جمعت بين شيللي والسيّاب . المدينة الظالمة ، سياسياً واجتماعياً واقتصادياً واخلاقياً ، هي « جحيم » السيّاب :

واد من النّار داج لا الم بـــــــه
« شيخ المعرّة » يستوحيـــــه غفرانا
ولا تخطّى « (دانتي) بابـــــه بصرٌ
خاض الجحيم دماً يغلي ونيرانـــا
وادي حزاني ومظلومين تملـــــؤه
اطياف احيائنا الغضبى وموتانـــا

وبالرغم من ان هذه الابيات من قصيدة (اللعنات) (٢٤) تشير الى بعض مصادره في تصوير الجحيم ، فان هذا الجحيم الاجتماعي يذكرنا

بشدّة بجحيم شيللي الذي صوره في الجزء الثالث من قصيدته (بيتر بل الثالث) :

« الجحيم مدينة شديدة الشبه بلندن – مدينة يزحمها الخلْقُ وتغصّ بالدخان . فيها كل صنف من صنوف البشر المقهورين . يضمحلُّ فيها الفرح ، ويقلُّ العدل ، وتتلاشى الرحمة» (٢٥) .

ويسلخ السيّاب بعض صور اليوت ،ويدمجها في صورة هذاالجحيم الاجتماعي . فالابيات التالية من « المومس العمياء »

وانسلّت الاضواء من باب تثاءب كالجحيم
تطفو عليهنّ البغايا كالفراشات العطاش

. . . .

وكأنّ ألحاظ البغايا
إبرٌ تسلّ بها خيوطٌ من وشائع في الحنايا

تذكرنا ببعض صور اليوت في « غنائية في ليلة عاصفة» (٢٦) :

قال مصباح الطريق : « انتبه لتلك المرأة
التي تسعى نحوك بتردد في ضوء الباب
الذي ينفرج عنها في ابتسامة مصطنعة
(. . .) (. . .)
وانت ترى طرف لحظها
ينثني مثل دبوس معقوف .

وقد تكون البغي التي ينفرج عنها الضوء المنسل من بابها نصف المفتوح هي البغيّ في اماكن كثيرة من العالم ، ولكن البغايا ذوات الالحاظ

التي تشبه الابر ، لا يمكن ان تشبه الا تلكم الاخريات اللواتي تلتوي الحاظهن مثل الدبابيس .

فالنظر في ابيات اليوت هنا بيّن . ان الاشارات الى الاساطير وتضمين صور وابيات من آثار شعراء آخرين هي « مظهريات » اليوتية رائجة ، ولكنها حتما لا تبرهن وحدها على تأثر باليوت ، ومهارته المثقفة . ان الاثر الاجنبي الحقيقي في شعر السيّاب في تلك المرحلة ، هو أثر شيلي . فالجوهر الفكري والاسلوبي لحدّ كبير ، في « المومس العمياء » اكثر صلة بشيلي منه باليوت . ولعلّ قصيدة شيلي « الملكة ماب » — برؤيتها الاجتماعية الثورية المباشرة ، وهجومها على المؤسسات الدينية والسياسية ، أصل الفساد الاجتماعي والروحي في رأيه — كانت ذات أثر مباشر في قصيدة السيّاب . ففيها يهاجم شيلي روح العصر التجارية ، التي جعلت من كل شيء حتى « الحليب » سلعة، وتوّجت « النضار » أو « المال » ملكا على المدن التي تغص بأمراض اجتماعية كثيرة تفشت نتيجة للفقر الناتج من سوء توزيع الثروة . ومن تلك الامراض الاجتماعية — « البغاء » — وعن الفكرة نفسها يعبر السيّاب :

المال شيطان المدينة

لم يحظ ، من هذا الرهان بغير اجساد مهينة
« فاوست » في اعماقهنّ يعيد اغنية حزينة
المال ، شيطان المدينة ، ربّ « فاوست » الجديد
جارت على الاثمان وفرة ما لديه من العبيد
الخبز والاسماك حظّ عبيده المتذللين
مما يوزّع من عطايا — لا اللآلئ والشباب

والمومس العجفاء – لا « هيلين » – والظمأ اللعين
لا حكمة الفرح المجنّح والخطيئة والعذاب

ويمكن ان نقرن ذلك أيضاً بالأبيات التالية من الجزء الخامس من « الملكة ماب » :

التجارة وضعت دمغة الانانية ،
ميسم جبروتها الذي يستعبد الجميع ،
على معدن براق ، وسمّته « الذهب » .
وامام صورته يسجد العظام الاذلاء ،
والموسرون الضعفاء ، والمتكبرون البائسون ،
ورجرجة الفلاحين ، والنبلاء ، ورجال الدين ، والملوك
الذي يسحقهم غبارا بائسا .
ولكن ما فتأ « الذهب » في هياكل صدورهم
الهاً حيا ، مستكبرا يسيطر
على كل مناحي الحياة الدنيا

لعنة المجتمعات الحديثة هي ،في رأي شيلي ، « المصلحة الذاتية المتجسدة في المال » وله في « حاشية » القصيدة كلمة في نتائج « شغفنا بالمعادن الثمينة » – اي المال – وما يجره ذلك الشغف من انقسام الامة الى موسرين ومعوزين ، وما ينشأ عن ذلك من ضرّ اجتماعي . فالبغاء – مثلا – نتيجة لنظام الزواج الخاضع لقوانين جائرة قامت لتخدم ، في المقام الاول ، مجتمعاً تجارياً تستحيل فيه علاقة الرجل بالمرأة الى سلعة – والمومس ضحية هذا النظام الجائر الذي يلقي بها في « حياة من العذاب والمرض لاخلاص لها من جحيمها » تعاني فيها « حربا

دائمة لا رحمة فيها يشنها عليها المجتمع : وعليها ان تكون العبد الخاضع ، لا تنافح ولا تدافع ، وبينما يأخذ الآخرون حقّ ادانتها ، ليس لها الاّ الخضوع . فهي تعاني العار ، وقهقهة الاحتقار تجرحها جرحاً لا يلتئم . ثم تموت من داء مزمن يتردد دون ان تبرأ منه . وبالرغم من ذلك فهي المخطئة ، وهي المجرمة ، وهي الآبقة المارقة الضالة (. . .) (. . . .) وهكذا تكوّن عشر سكان لندن » .

ومومس السياب التي تعاني من عيون تشتهيها « كالجحيم يشع فيها «سحر وشوق واحتقار » ، وتتلفت « الى الدروب ولا سبيل الى القرار» ، « وتلم من الرياح ــ اصداء قهقهة السكارى » ــ هذه المومس المصدورة ، « الداء في دمها وفي فمها » ــ تعاني غيرة صباها : « لم يبتغوها للزواج لانها امرأة فقيرة » ــ واستدرجوها بالوعود لانها كانت غريرة ــ « لا تستطيع ان تدافع عن نفسها حرب المجتمع المقتنع بفضيلته وسقوطها ، المتجرد لحماية نفسه بمفاهيم الدين والشرف والعرض .

هذا الذي يأبى عليها مشترٍ ان يشتريه
قد كان عرضا ــ يوم كان ــ ككل اعراض النساء !
كان الفضاء يضيق عن سعة ، وترتخص الدماء
ان رنق النظر الاثيم عليه . كان هو الإباء
والعزّة القعساء والشرف الرفيع . فشاهديه
يا أعين الظلماء ، وامتلئي بغيظك وارجميه
بشُواظ عارك واحتقارك يا عيون الاغبياء

هذه المومس ساعد في رسم ملامحها ان السيّاب لم يغش تلك الازقة

فحسب ، وانما قرأ قصيدة شيلي « الملكة ماب » وحاشيتها ايضا في ما كان يقرأ في اول شبابه(٢٧) .

ويهمنّا في هذا الاستطراد ان شعر شيلي كان من المؤثرات القوية في تكوين موهبة السيّاب الشعريّة في اول شبابه ، وأن تجاهل نقاده لتأثيره ، أو جهلهم به ، أدّى إلى أخطاء فادحة في قراءتهم لشعره في الخمسنات ، وفي تقويمهم له .

والآن ، يمكننا ان نقرأ قصيدة السيّاب « أنشودة المطر » التي اتخذناها محورا لهذا الحديث ، في ضوء قصيدة شيلي « أنشودة للريح الغربية » . وموضوع شيلي – مثل موضوع السيّاب – هو البعث الشامل اجتماعيا وروحيا وفكرياً ، واللغة التي عبرّ بها الشاعران عن هذا الامر مشتقة من مظاهر تجدد الطبيعة وحركة عناصرها الاولية وعودة الخصب ودورة الفصول . فالريح الغربية « نفس الخريف » تدفع « ميت الاوراق امام كيانها الخفيّ ، كأشباح تهرب من ساحر : صفراء وسوداء ، ماحلة وحمراء وفاقعة صرعها الوباء » ، ولكن هذا « الموت » ليس غير بيات شتوي تنبعث بعده الحياة في الربيع وكأن القبور مهود او أرحام(٢٨) :

« فما تبرح نائمة في اعماقها الباردة ، كل بذرة منها كالجثة في قبرها حتّى تنفخ اختك غادة الربيع اللازوردية في صورها في ارجاء الارض الحالمة . وبينما تدفع البراعم المعجبة كالاسراب تغتذي في الهواء تغمر السهوب والربى بالالوان وأعراف الأريج المفعمة بالحياة . »

ويصف البروفسير ايرل ر . وسرمان ريح شيلي الغربية بانها « مظهر من مظاهر الطبيعة تستعرض فيه جبروتها على نطاق كونيّ شامل ،

فهي الرمز الظاهر للقوة الكامنة ولقوانين الضرورة التي تتلبّسها ، وهي « روح » حيوية الطبيعة ، وهي « الروح » التي يمكن — بل يجب — ان تصبح ملكا للانسان(٢٩) . » فالتجدد الذي يطمح اليه شيللي تجدد شامل يتلبسّ الطبيعة والانسان ، في عنفوان كوني يتخذ عند شيللي مظهر العاصفة المحتدمة التي تدمرّ العالم القديم لتبعث من اصوله العالم الجديد مرسلة شُواظ بروقها ، مجلجلة برعدها ، مفجرة سحبها مطراً منهمراً :

« انت يا من تتناثر على مجراك في السماء المترجرجة ، الغيوم كالاوراق الذابلة على الارض ، وقد اوفضّت من اغصان السماء والمحيط المتشابكة ، يا ملائكة البرق والمطر : ان خصلات العاصفة المقتربة ، تنتشر على الاهاب الازرق لموجك العبّاب كأنها شعر مارد اسطوريّ همجي تغمر الفضاء من حوافي الافق المعتمة حتى ذروة السماء . »

« يا نواح السنة المحتضرة ، يطبق عليها هذا الليل كقبة الضريح ، المفعمة بما تكاثفها من بخار عنفوانك الذي سيفهق منه المطر الاسود ، والنار ، والصقيع ! اسمعيني !

أنت يا من أيقظت البحر من احلامه الصيفية ،وقد نام تهدهده دوامات تياراته البلورية . . . »

ويتحد ،أخيراً ، الشاعر النبويّ بتلك الروح العنيفة ،المدمرة الخلاقة معا ، وتتضح أحناؤه بصورة المستقبل وميلاد الحياة الجديدة وانبعاث الربيع بعد موت الشتاء :

« ايتها الروح المتوحشة كوني روحي ، كوني إيَّاي ايتها المتمردة ، وادفعي افكاري الميتة على الكون كالاوراق الذابلة ، لتعجل بميلاد جديد ، وبأوزان هذا الشعر ، انثري كالشرار والرماد من مجمرة لا تخبو ، كلماتي بين البشر ، وكوني في شفتي بوق نبوة للارض الغافية . ايتها الريح ! إذا اقبل الشتاء فهل سيتأخر الربيع طويلاً ؟ »

فبذور شيللي التي تنام في لحودها الشتوية تنتظر ان يوقظها الربيع الذي يفجر حياة الارض ، ويطلق البراعم الملونة تغمر السهوب والربى في « مهرجان البعث الجديد » ، هي ايضا افكار الشاعر وأشعاره النابضة بنار النبوة التي تنبه الارض من غفلتها وتعجل « بميلاد جديد » . وهكذا يشمل موضوع الموت والبعث في قصيدة شيللي التاريخ مثلما يشمل الوعي والطبيعة .

فريح شيللي الغربية ، فيما يقول ومرمان(٣٠) ، تمثل أمراً أكبر من روح الثورة الاجتماعية وحدها ؛ فهي « قوة خفية مطلقة تتلبّس كل الاشياء » . ففي قصيدته هذه ، ينتسب الشعر لعنف كامن في الوجدان يخلّق عصراً ذهبياً جديداً ، فيما يدمدم بالموت والدمار على العالم القديم(٣١) » .

قصيدة السيّاب ، مثل قصيدة شيللي ، جوهرها دورة الموت والبعث ، ولغتها مشتقة من حركة الطّبيعة العنيفة ، لتعبر عن حركة كونية روحية اجتماعية ، يتّحدُ فيها تجدد التاريخ والوعي مع تجدد الطبيعة . وفيها يتخذ المطر شخصية القوة الكونية المطلقة التي تسري في كل شيء ، مدمّرة خلاقة :

أتعلمين ايّ حزن يبعث المطر ؟
وكيف تنشج المزاريب اذا انهمر ؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع ؟
بلا انتهاء — كالدم المراق ، كالجياع ،
كالحب ، كالاطفال ، كالموتى — هو المطر !
أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى اذا ما فضّ عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الوادِ من اثرْ

رياح شيللي الغربية ذات المطر العاصف تجمع في نفسها قوتين : قوة للتدمير واخرى للخلق . ومطر السيّاب مثلها فهو « كالموتى » و « كالاطفال » معاً، وهو قوة تدمرّ العالم القديم ، لتوقظ من ركامه العالم الجديد :

في كل قطرة من المطر
حمراء او صفراء من أجنّة الزهر

(وتلك هي براعم الزهر التي تطلقها من سجنها الشتوي غادة الربيع في قصيدة شيللي)

وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الفتي ، واهب الحياة

قصيدة السياب في اتخاذها الفعل الثوري وسيلة لتوحيد الطبيعة والتاريخ والوعي في حركة التجدد المدمرة الخلاقة ، المتطلعة إلى « عالم الغد الفتي » هي أقرب إلى شيلي الرياح الغربية « وبروميثيوس طليقاً » منها إلى اليوت « الأرض الخراب » . و موضوع الموت والانبعاث لايتخذ وحده قرينة على تأثر السياب باليوت في « أنشودة المطر » ؛ فهو — كما أسلفنا — موضوع مبذول . أما تشكله بتلك الهيئة عند السياب ، واتخاذه ذلك المنحى الفكري بما فيه من صلة عميقة بمناخ قصائد شيلي ، فيجعل من صلاة شيلي للرياح الغربية اقرب قرين لصلاة السيّاب للمطر .

ثم ان لغة « أنشودة المطر » لا تمت بصلة للغة اليوت . فهي غناء ترتيلي محض ، يخلو من التركيب الدرامي الذي يعتمد مستويات لغوية مختلفة — عامية وفصيحة وأجنبية — لخلق نوع من التوتر الذهني العاطفي بما تحمله تلك المستويات من تضاد أو تطابق أو تناظر — وهي خلو من اللغة المهلهلة التي تسمح باسترجاع صور الماضي وانسيابها في صور الحاضر ، وتجاور المتناقضات وتعايشها — ثم ان قصيدة السيّاب تنمو من داخلها ، وتتولد فيها الصور وتتفرع وكأنها تكتب نفسها ، لها بداية ووسط يؤديان بعفوية الى نهاية واضحة ، فالصناعة الشعرية فيها لا تفجأ القارىء ، بل تلفه في سحر ايقاعها المنتظم المتطور . فلا ينتبه لوجود « الشاعر الصانع » فيها ، أما قصيدة اليوت فهي أقرب الى الرسم التكعيبي ، فللأحداث فيها أهمية متساوية ، فهي

لا تنمو ذلك النمو العضوي الداخلي الواضح من بداية الى وسط الى نهاية ، ويبرز في كل مقطع منها « الجهد التشكيلي » الواعي في ترتيب الصور والاصوات المختلفة ، واختيار النصوص المضمّنة ، وتحويرها ، او الاضافة اليها واظهار الحذق ، والاستعمال المقصود للذكاء واللفتات الذهنية المفاجئة . كل ذلك يجعل من قصيدة السيّاب قصيدة تختلف اختلافاً تاماً عن قصيدة اليوت ، وكل محاولة للجمع بين القصيدتين انما هي ضربٌ من الوهم .

حقا ان غنائية السيّاب وطريقته في توليد الصور في « أنشودة المطر » — وفي قصائد كثيرة أخر — تدل على أنه قرأ شيلي قراءة متصلة ، وتأمل في صوره الشعرية وتمثلها في شبابه تمثُّلاً عميقاً . ولنأخذ الأبيات المشهورة التي يفتتح بها القصيدة :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الاضواء . . . . . كالأقمار في نهر
يرّجه المجذاف وهناً ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم
. . . (. . .)
كأن اقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر . . . . .
وكركر الاطفال في عرائش الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر

وبغض النظر عما يمكن أن يقال عن شبه في هذا المفتتح بالمقدمة النسيبية في القصيدة التقليدية ، ودون ان نوهم ان استعارات السيّاب وتشبيهاته فيها سلخت مباشرة من شيللي ، نورد المقاطع التالية من قصائد الشاعر الانجليزي ، وهي أبيات ثرية بلغة مجازية مشتبكة الصور نجد فيها مناخاً شعرياً يشبه المناخ الذي تتولد فيه الصور الشعرية في أبيات السياب — ولا تخلو من عناصر أغرم بها السيّاب ، والامر يتجاوز ، بالطبع ، هذا المظهر الى طريقة توليد للصور نفسها على ما سنرى . يقول شيللي يصف « السحابة » وقد تعلقت بها « غادة القمر المتلالئة » التي « تصنع أقواس قزح » ثم « تذيبها مرة اخرى في المطر » -

وعبر ثقوب خيمة الغيوم التي « نسجتها الرياح » —

« يرصع القمر والنجوم

« أغوار الانهار الساجية والبرك والبحار

« حتى تبدو مثل مزق من السماء سقطت من عليّين(٣٢) »

وفي قصيدة (ثورة الاسلام) نقرأ ما يلي :

« رأيت فجر ابتساماتها الاولى

« وحين كانت نجوم السماك ترتعش على الامواج ،

« أو حين كان شعاع القمر المبهم ،

أو ضوء الشمس المنعكس من اعماق الكهف المرّصعة

يلقيان على الماء بظلالهما المتولدة كأن من الالماس . . .

« كانت عيناها تصطادان الظلال ، وبكفين ممدودتين

« تتبع الاضواء الشاردة في أغوار الينبوع (٣٣) . . . . »

وفي « الملكة ماب » :

« ترقص الاضواء المتوهجة في الصباح البارد على الثلج المتلالىء (٣٤)

وفي « ابيسابكيديون » :

« السماء (. . .) ترصع قعر البحر بفسيفساء مما أريق من ضوء القمر وذراري النجوم المبرقة (٣٥) . »

ان « القمر » و « النجوم » و « الشمس » التي تنعكس أضواؤها على الماء ، في « النهر » أو البحر » أو « الينبوع » من الصور المتكررة في شعر شيللي ، وهي تعبر عنده عن ثنائية عالَمَيْ المثال والواقع والتقائهما في الرؤية الشعرية ، ولعل هذا ما جذب السيّاب اليها . فشيللي يرسم صورتين ، تعلو احداهما الاخرى ، يفصل بينهما فراغ محايد (٣٦) ؛ على نحو ما نجد في ابيات السيّاب التي نحن بصددها .

ثمّ ان طريقة السيّاب في توليد الصور طريقة تعتمد على المزاوجة بين المحسوس والمنظور من ناحية وبين المعنوي والمجرد من ناحية ، أو على تجاورهما . فالكلمات التي تروع بما تحمله من ايحاء دون ان تأتي بصورة محددة واضحة (كالموت والميلاد والنشوة والوحشية) تنام في حضن الصور المحسوسة والمنظورة (كالاضواء التي ترقص كالاقمار في نهر او كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء) :

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء ،

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف ،
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء ،
فتستفيق ملء روحي ، رعشة البكاء ،
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل اذا خاف من القمر
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر . . .
وكركر الاطفال في عرائش الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر

حقا ، ان هناك بعض الاضطراب في صور هذا المقطع والمقطع الذي قبله (عيناك غابتا نخيل . . . الخ) . فبعد ان تخلص الشاعر من القمر في (أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر) ، رجع به الى مقدمة المسرح مرة اخرى في (وترقص الاضواء كالاقمار في نهر) . وكيف تشبه النشوة « الوحشية » نشوة الطفل اذا خاف من القمر فما هي النشوة الوحشية وما هي وظيفة حرف التشبيه في « كأن أقواس السحاب . . . الخ ؟ » ؟ فهل تشبه تلك الاقواس نشوة الطفل . أم ترجع الى « الاسى الشفيف » الذي يشبه البحر في المساء – ان الصور مضطربة هنا غاية الاضطراب – ولكن الخدر الذي يبعثه في القارىء سحر الايقاع الرتيلي يمنعه من اعمال عينه الذهنية في الصور ومن طلب الوضوح فيها . ان دقة القطع الشعري ووضوح حدود الصورة ، حتى ولو كانت صورة سريالية أمر ضروري . فحتى الاحلام في غموض معانيها .

تتولد فيها صور شديدة الوضوح رغم غرابتها ، فغرابة الصورة لا تتعارض مع وضوحها .

كان هذا الاستطراد ضروريا حتى لا نخلط بين ما نحن بصدده من طريقة السيّاب في توليد الصور ومزج المحسوس بالمجرد ، وبين ما هو اضطراب محض . طريقة المزج بين ما هو معنوي وما هو محسوس او منظور تظهر في ذلك الربط بين « الاسى الشفيف » و « البحر في المساء » ثم في ذلك الجمع بين « البحر في المساء » — وهي صورة مرئية — بين التجريد الكامل والجزئي « الموت والميلاد والظلام والضياء » . وهكذا .

هذه الطريقة في توليد الصور وصنعها ذات نسب بطريقة شيللي ، ولعلها الخاصة الرئيسة فيها ، ومن شخصيتها المتميزة :

« فهو — اي شيللي — عادة ما يصور الاشياء أو الظواهر بطريقة تنأى بها نأياً شديداً عن الادراك الحسي للشخص العادي ، ويؤكد على رهافتها وشفافتها واثيريتها ، ولكن اذا تمعنا فيها لاكتشفنا دائما انه يعطي تلك الصور الوصفية قوة وكثافة بدعمها بخيط رقيق قوي من الفولاذ . فالأستار الضبابية ، والبروج المكللة بالغيوم ذات خطوط متماسكة ، وعناصر مرئية بل ومحسوسة(٣٧) . »

فالسيّاب وشيللي يلتقيان ، إذن ، في أكثر من جانب . وبتحديد أكثر نقول ، ان « أنشودة المطر » و « أنشودة للريح الغربيّة » تلتقيان في أكثر من جانب . بل نخلص إلى ما فصّلنا فيه الحديث في هذه الدراسة ، وهو ، بأختصار : أن المادة المكوّنة لقصيدة السيّاب من جبلّة تراث

الإستسقاء في الشعر العربي ومن سنخه ، صاغها السيّاب صوغاً عصرياً ؛ وأن قصيدة شيللي كانت عاملاً حاسماً في هذا التشكيل الجديد ؛ وأن أثر إليوت فيها لا يتعدى تنبيه الشاعر إلى الأمكانات التعبيرية الكامنة في رمزية المطر في التراث العربي(٣٨) .

محمد عبد الحي — الخرطوم

المراجع

(١) جبرا ابراهيم جبرا ، (أدونيس) ، بيروت ١٩٥٧ . وكان جبرا قد نشر فصولا من ترجمته في إحدى الصحف العراقية عام ١٩٥٤ .

(٢) عيسى بلاطة ، (بدر شاكر السياب : حياته وشعره) ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص ١٨٨ .

(٣) مثلا ، عيسى بلاطة ، ص ٧٥ — ٧٦ . و إحسان عباس ، (بدر شاكر السياب : دراسة من حياته وشعره) ، بيروت ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٨ ، ص ٢٠٦ — ٢١٣ ، ٢٤٥ ، ٣٠٣ .

(٤) انظر في ذلك كتاب مصطفى عبد اللطيف جياووك ، (الحياة والموت في الشعر الجاهلي) ، بغداد ، ١٩٧٧ ، ص ١٧٨ — ١٩١ . وكتاب حسين عطوان (مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي) ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٤٦ — ٤٨ .

(٥) جواد علي ، (تاريخ العرب قبل الإسلام) ، بغداد ، ١٩٥٥ ، الجزء الثامن ، ص ٢٩١ . وقد أشار إليه عطوان ، ص ٤٦ .

(٦) جياووك ، ١٧٨ .

(٧) جياووك ، ص ١٧٨ — ١٩١ .

(٨) اطلب القصيدة في (المجموعة النبهانية في المدائح النبوية) ، الطبعة الثانية ، بيروت ، ١٩٧٤ ، المجلد الرابع ، ص ١١٨ وما بعدها .

(٩) بدر شاكر السياب ، (رسائل السياب) ، جمع وتقديم ماجد السامرائي ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص ٨٢ .

(١٠) (رسائل السياب) ، ص ٨٠ .

(١١) (رسائل السياب) ، ص ٨٣ .

(١٢) اعتمدت على نص القصيدة المنشور في (ديوان بدر شاكر السياب) ، طبعة دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، المجلد الأول ، ص ٤٧٤ - ٤٨١ .

(١٣) (ديوان بدر شاكر السياب) ، المجلد الأول ، ص ٧٠ - ٧٤ . وانظر : احسان عباس ، ص ١٤٥ .

(١٤) لويس عوض ، « ت . س . اليوت » ، مقال في مجلة (الكاتب المصري) المجلد الأول ، العدد ٤ ، يناير ١٩٤٦ ، ص ٥٥٧ - ٥٦٨ .

(١٥) (الأدب العربي المعاصر : أعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الأول سنة ١٩٦١) ، منشورات أضواء ، ١٩٦٢ ، ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .

(١٦) (أعمال مؤتمر روما) ، ص ٢٥٧ .

(١٧)

* Frank Kermode, « A Babylonish Dialect », liu

T. S. Eliot : The Waste Land, A selection of Critical Essays. ed. C. B. Cox and A. Phinchliffe, Macmillan, 1968, pp. 229-230.

(١٨) (أعمال مؤتمر روما) ، ص ٢٥٠ .

(١٩) أسعد رزوق ، (الأسطورة في الشعر العربي المعاصر) ، بيروت ، ١٩٥٩ .

(٢٠)

* Nazeer El-Azma, « The Tammuzi Movement and the Influence of T. S. Eliot on Badr Shàkir Al-Sayyab », The American Oriental Socіety, 117 Th. Meeting, 1967 .

(٢١) (رسائل السياب) ، ص ٢٧ . وانظر . احسان عباس ، ص ٧٢ .

(٢٢) لويس عوض (مترجم) ، (بروميثيوس طليقاً) ، القاهرة ، ١٩٤٧ .

وانظر أيضاً : «

* M. Abdel-Hai « Shelley and the Arabs », **Journal of Arabic Literature**, (Leiden), Vol. III, 1973, pp. 72 - 89.

(٢٣) (أعمال مؤتمر روما) ، ص ٢٤٣ .

(٢٤) (ديوان بدر شاكر السياب) ، المجلد الثاني ، ص ٣٦٨ - ٣٦٩ .

(٢٥)
* Shelley, **Poetical Works,** Oxford edition, 1968, p. 350.

(٢٦) (ديوان بدر شاكر السياب) ، المجلد الأول ، ص ٥١١ ، ٥١٧ .
وانظر :
* T. S. Eliot, **Collected Poems : 1909-1962** Faber, 1963,pp 26 -28

(٢٧)
* Shelley, « Queen Mab », pp. 797 - 780, 804 - 808
وانظر : (ديوان بدر شاكر السياب) ، المجلد الأول ، ص ٥١٥ ، ٥٢٤ ، ٥٢٧ ، ٥٣٥ .

(٢٨)
* Shelley, pp. 577 - 579.

(٢٩)
* Earl R. Wasserman, Shelley : A Critical Reading, JohHopkins 1971, pp. 229.

(٣٠)
* **Ibid.** pp. 239 - 240

(٣١)
* **Ibid.** 240 - 241

(٣٢) ، (٣٣) ، (٣٤) ، (٣٥)
* Shelley, pp. 601, 111, 775, 422.

(٣٦)
* R. Harter Fogle, **The Imagery of Shelley and Keats,** Chapel Itill, 1949, p. 45 - 46.

(٣٧)
* **Ibid,** pp. 47 - 48.

(٣٨) هذه الدراسة فصل من بحث شامل عن : (ت . س . اليوت والقارىء العربي) عسى أن ينشر قريباً في صورته الكاملة .

لغز عشتار

دراسة في الابعاد النفسية والاجتماعية لرمز آلهة الجنس القديمة

فراس السواح

عندما كنا صغاراً ، تعلمنا أن الله واحد . وعرفنا من صفاته ، أنه كلي القدرة سامياً متعالياً عما نخبره ، نحن البشر ، من ضعف وقصور . تعلمنا أن الله نقيضنا المطلق . هو تام ونحن ناقصون ، هو قوي ، جبار ، متين ، متكبر ، قادر ، قاهر ، ونحن عاجزون . هو بادىء ، خالق ، منشيء ، ونحن مخلوقون . هو مطلق ونحن نسبيون . هو أبدي أزلي ، ونحن ميتون . يرسل في الظالم سيف نقمته ، ويشمل المهتدي بفيء رحمته . له البداية والنهاية ، وإليه المرجع والمآل .

وعندما كبرنا قليلا . عرفنا أن الأقدمين أتخذوا أرباباً كثر . فسهل علينا التفسير بجهد يسير . لقد ضل الانسان وغوى ، قبل أن يأتيه من ربه هدى . رأى في الواحد جمعاً ، وبدل الفرد عبد كثرة . ولكن التفسير لم يستوعب عموم المشكلة ، لقد أتخذ الأقدمون مع الآلهة آلهات ، وكان لهم من المعبودات ذكوراً ، وكان لهم إناثاً . هنا تصر التفسير ، وغاب عن عقولنا التبرير . فمع الالهات ، لم نكن أمام ضلال في العقل أو زيغ في الفؤاد . كنا أمام معادلة صعبة لاتحل بما لدينا من معارف الجماعة ، معادلة تتطلب غسل عقولنا من بعض ماتعلمناه ، وغسل فؤادنا من هوى كسبناه . فكيف تستطيع الأنوثة ، بما علمونا عنها ، أن تستوعب عظمة الألوهة ؟ كيف تستطيع الأنوثة ، وقد تعلمنا أن ننظر لها من عل ، أن تلبس لبوس الربوبية ، وترتقي عرش السيادة ؟ وأنى لها أن تكون موضع العبادة ، وهي مجمع صفات الضعف والنقص والقصور ؟.

. وقد تعقدت المسألة وزادت غموضاً ، لدى التعرف على عشتار ، إلهة الحب والجنس والخصب لدى أسلافنا . لقد نصب الأقدمون الهة للحب ، الحب الذي كنا نتحدث عنه همساً ، خلف الأبواب المغلقة . ونصب الأقدمون الهة للجنس ، الجنس الذي كنا نغسل أفواهنا ، كلما ذكرنا أمراً من متعلقاته ، ونسأل الله المغفرة قبل النوم ، كلما عن انا لغز من ألغازه . عشتار الالهة ، ترعى الجنس ، وتمارسه . ونساؤنا تخطرن بالبراقع السود ، ويقضين خلف قضبان النوافذ والأبواب . عشتار الالهة . تحمي المحبين والمحبات . ورجالنا ينبحون نساءهم لشبهة العار . عبادة عشتار تمثل الانقياد لدوافع الطبيعة والغريزة . وعباداتنا قامت لتصرفنا عن دوافع الطبيعة والغريزة . فكان حل هذا اللغز المركب ، يتطلب جهداً يعلو عن مقدرتنا ، بل عن مقدرة معظم الناس ، ممن يعيشون ظروف الثقافة الراهنة . حل اللغز يتطلب نظرة جديدة لمعطيات الثقافة الحالية ، والقناعة بأنها معطيات نسبية ، لا خالدة ولا أزلية ، يتطلب تجردا عن أطر تفكيرنا ومعاييرنا القائمة في تقرير الخطأ والصواب ، يتطلب إستعداداً للإعتراف بوجهات نظر في الحياة ، لها من المشروعية ما لوجهات نظرنا التقليدية . وعندما تتعقد المشكلة أمام العقل ، يرميها في زاويته الخلفية . ينساها مؤقتاً ، لتبقى مشتعلة سراً .

كبرنا ، ونسيت لغزي القديم . ثم تذكرته وأنا أبحث في ثنايا كتب الأساطير . وعرفت أن بحثي الجديد ، لم يكن الا استجابة لاستثارة عقلية قديمة ، دفعتها عشتار ، ثم خبت ردحاً . وسررت ، لأن لغز عشتار لم يكن لغزي الخاص ، كان لغزاً يحيّر عقولا شتى من مشارب شتى ، كبر اللغز ، تجاوز شكله القديم وتعددت أبعاده ، وتعقدت معه سبل الحـــــل .

عشتار الالهة ، كانت أنثى وكانت جبارة قوية ، متسلطة على البشر والالهة معاً ، يخشى الجميع بأسها ، حتى أبوها كبير الآلهة . وكانت أماً رؤوماً ، حانية رقيقة ، تعطي العالم خيراً وبركة . ربة الخصب والحياة والجنس هي ، وربة الهلاك والدمار والحروب . في الليل عاشقة معطاء واهبة ، وفي النهار مقاتلة رهيبة ، ترعى المواقع وتشهد المذابح . هي الفجر وهي كوكب الزهرة ، مشعة أبداً . وهي الظلمة والعتم وما يخفق . هي العذراء وهي البغي المقدسة . هي الخير وهي الشر . هي الحياة وهي الموت . التقت عندها المتناقضات وتصالحت المتنافرات .

وكان منهجي في الحل ، يعتمد على النظر للأسطورة باعتبارها رمزاً . نتاجاً عقلياً ونفسياً يحدثنا بلغة الرمز عن الإنسان ، عن رغباته الدفينة وطموحاته المحبطة وآماله المعلقة وبواطنه التي يعرف أو لايعرف عنها . فتتبعت كل تبد من تبديات عشتار ، سالكاً طريقين : الأول

نحو الباطن ، حيث يتشكل الرمز ويتبلور . والثاني نحو الظاهر ، حيث يتفاعل الإنسان بمحيطه المادي والثقافي . فالعمليات النفسية المنتجة للرمز لا تتم في الفراغ ، في معزل عن تفاعل الإنسان مع شروطه ، كما يحلو ليونغ ومدرسته أن يؤكدا . بل هي نتاج لتلك الشروط وتبع لها . فالرمز في الأسطورة ، هو نتاج مجابهة بين الفرد ، بما يحمله من تركيب بدني ، طبيعي ، غريزي . ونمط الثقافة السائد في فترة ما . وفهم الرمز . والحالة هذه ، هو فهم لنوع المجابهة تلك ، وردود الأفعال المادية والنفسية الناجمة عنها . فتغدو دراسة الأسطورة ، والحالة هذه ، دراسة نفسانية ، إجتماعية ، حضارية .

وهكذا ، قادني البحث من الخاص إلى العام . من لغز عشتار إلى لغز الإنسان ، من خفاياها إلى خافيته ، إلى أعماق نفسه . من مشكلها إلى مشكل الثقافة . ووجدت نفسي وقد انتقلت رحلتي مع عشتار إلى رحلة مع مآزق الحضارة وشقاءاتها . أو كما يقول فرويد ، رحلة مع عسر الحضارة وعنائها .

'يست الصفحات التالية ، إجهازاً على اللغز وفضحه ، بمقدار ما هي بسط له من كل جوانبه ، وابراز لعناصره التي تبدت لنا ، استعداداً لسبرها وكشف بواطنها وكيفية تكونها . وذلك دون أن أمنع نفسي من القاء بعض الأضواء والحماس لبعض التفسيرات . أما الرحلة الكاملة ، فدونها مئات الصفحات . ونحن نعكف عليها في كتاب مستقل .

عشتار القمر

عندما انتصب الانسان على قائمتين ، ورفع رأسه إلى السماء ورأى أجرامها وحركة شمسها وقمرها ، فكان القمر ، أول مارمى في نفسه الروع والرهبة بتألقه وسط الليل الغامض ، وتعارضه مع الخلفية المعتمة للسماء التي تسبح فيها ، وغلبته على جميع النجوم الكواكب ، وكان أول معبوداته .

كان الانسان محاطاً بالألغاز من كل جانب ، كل ما حوله سر مكنون ، لايستطيع التميز بين أحلامه وواقع يومه ، وشعوره لم يتمايز بعد ، عن لاشعوره . كان محكوماً بغرائزه وملكاته الفطرية ، لا بعقله ، موجهاً بأحاسيسه لا بأفكاره ، بمشاعره لا بمنطقه . كان الليل يطمس بصره ، يتركه في ظلمة ورعب من نفسه ، ومماحولها ، ينتظر القمر ، سيد الليل وسيد الأسرار ، يبدد له بعض مخاوفه ، ويؤنسه في وحشته .

عظم الانسان الشمس ، ولم يجد فيها نداً للقمر ، ولم يرصلة ما بين الشمس والنهار . كان النهار والليل موجودين قبل الشمس ، قبل أن تظهر الشمس من رحم القمر . يدلنا على ذلك ، ما نجده في الأساطير اللاحقة ، من بقايا التصورات القمرية المبكرة . فالليل والنهار موجودان في الأساطير البابلية ، قبل خلق العالم وقبل خلق الكواكب والأجرام السماوية ، كما هو واضح من أسطورة التكوين البابلية . وفي سفر التكوين التوراتي ، يخلق الرب النور ويميز الليل والنهار ، قبل أن يخلق الشمس والقمر ، ثم خلقت الأول لحكم النهار ، وخلق الثاني لحكم الليل . وفي الأسطورة السومرية القديمة كان القمر أول جرم سماوي يخرج إلى الوجود وهو الذي أنجب ، فيما بعد ، الشمس .

في النهار يخرج الأنسان للكد والعمل والانجاز ، وفي الليل يخلد للسكون ، والتأمل في الكون الواسع الذي يظهر ، بعد أن كان خافياً في النهار . فاذا أشرق القمر ، رأى فيه سيداً لهذا الكون المترامي بلا نهاية ، وربا لنفسه المتأججة بألف سؤال ، وعواطفه المضطرمةوغرائزه المتفتحة . كان القمر سيداً لظلمة الكون ، كما كان سيداً لظلمة النفس وخوافيها . حاكم الكونين ، الكون الأكبر في الخارج ، والكون الأصغر في الداخل ، يضيء السماء من أعلى ، ويضيء القلب من أسفل . سيد الإدراك الملمّ لعوالم الحدس الداخلي .

ومنذ البدء ، تصور الانسان القمر ، على أنه أنثى ، أنثى بدئية ، كونية ، تعطي العالم خيراً وبركة . وإننا لنجد هذا التصور ، لدى جميع الشعوب ، من إنسان العصر الحجري ، إلى قبائل العالم الجديد ، مروراً بكل الحضارات . فالقمر هو النور البارد ، الرطوبة ، السكون ، القوة السالبة ، الظل ، الخفاء ، التقلب ، الغموض . والشمس هي النور الحار ، الجفاف ، الحركة ، القوة الفاعلة ، الضوء الساطع ، الوضوح ، الثبات ، الانجاز . لذا كان القمر أنثى ، وكانت الشمس ذكراً ، وكانت عشتار أماً للشمس ، وأماً لكل ما أتى للوجود بعدها . الشمس تشرق من موضع الشروق لتغرب في موضع الغروب ، حركة منتظمة لاتبديل فيها ولا تغيير . أما القمر ، فكل يوم هو في شأن . يغير من مواضع شروقه ، كما يغير من مواضع غروبه . يبدأ هلالا ليكبر كل ليلة ، فيصير بدراً كاملا ، ثم يأخذ في التناقص ، في كل ليلة يخلع عنه حلية ، ثم يتلاشى تاركاً الكون في ظلام . كأنثى متقلبة ، لا يعرف متى تعطي ، ولا يعرف متى تمنع ، لايعرف سبب لهذا ، ولا يعرف سبب لذاك . لذا كانت الشمس تجسيداً للعقل ، الرشد ، الصحو ، المنطق : اللوغوس Logos . وكان القمر تجسيداً للدوافع الغريزية : ألا يروس Eros .

ولا تتوقف المماثلة بين القمر والأنثى على الخصائص النفسية ، بل تتعداها الخصائص الطبيعية فالقمر يمر ، كالمرأة ، في دورة شهرية معادلة تماماً لدورة الحيض عند الانثى . يبدأ في مطلع الشهر هلالا ليتلاشى في يومه الثامن والعشرين ، بعد أن يمضي فترة حيض في أواسط الشهر ، يكون خلالها بدراً كاملا . ففي بابل ، كان يوم البدر الكامل ، هو يوم حيض الآلهة عشتار ، وكان يدعى بال « سباتو » ومعناه يوم الراحة ، اليوم الذي ترتاح فيه عشتار الحائض من كل أعمالها . ويعتقد البابليون أنه من غير المناسب القيام بأي عمل ، خلال ذلك اليوم ، أو أكل طعام مطبوخ ، أو الشروع في سفر ، وهي الأمور المحظرة على المرأة الحائض . وقد احتفل البابليون(١) في البداية بيوم السباتو ، مرة في كل شهر ، ثم انتقلوا للاحتفال به مرة في كل ربع من أرباع الشهر القمري . وعنهم أخذ اليهود ، خلال فترة السبي ، هذه العادة ، فكان السبت يوم راحة الرب بعد خلقه الأكوان ، فيه يمتنع عباده عن ممارسة أي عمل . وبعد السبت اليهودي ، كان الأحد ، وكان الجمعة .

وإلى يومنا الحاضر ، نجد في لغاتنا السائدة بقايا تلك المشابهات . فالكلمة الدالة على الحيض باللغة الانكليزية Menstruation ، تعني ، إذا أرجعت لأصولها : : التغير القمري . والفلاحون في المانيا ، يدعون العادة الشهرية ، بكل بساطة : القمر(٢) . كما أن تتبع اللغات البدائية ، القائمة في العصر الحاضر ، يعطي نتيجة مشابهة ، حيث نجد فترة الحيض تدعى قمراً ، أو بالمرض القمري(٣) .

ويشير لقب سيدة السماوات ، الذي عرفت به عشتار ومثيلاتها عبر القرون ، إلى تلك الصلة القديمة بالقمر . وقد استمر هذا اللقب لصيقاً بوريثات عشتار ، نزولا إلى السيدة مريم العذراء التي حملت اللقب نفسه والقاب أخرى مشابهة مثل « قمر الكنيسة » وهو لقب مازال متداولا حتى الآن في ايطاليا وغيرها من المناطق الكاثوليكية . وفي فرانسا يسمون القمر نوتردام وهو لقب السيدة العذراء . أما في البرتغال فيشيرون إليه على أنه أم الآله(٤) ، كما تشير معظم الصلوات والتراتيل الخاصة بعشتار إلى تلك الصلة مع القمر أيضاً . فهي التي تعبر السماء ، وهي نور السماوات والأرض ، وهي الساطعة المنيرة ، وهي اللامعة(٥) . ونعثر على الشيء نفسه في تراتيل عشتار المصرية — ايزيس . تصفها ترتيله من كتاب الموتى المصري ، بأنها سيدة السماوات ، سيدة الشعلة المضيئة ، سيدة النور ، النار الساطعة ، واهبة النور(٦) . كذلك الأمر بالنسبة لعناة الكنعانية ، وارتميس اليونانية التي بقيت علاقتها بالقمر حتى النهاية رغم منازعة سيلين لها في ذلك ، خلال الفترات اللاحقة . فمنذ البداية كانت أرتميس ربة

الصيد والحيوان البري ، وربة الخصب وآلهة قمرية ، وفي شكلها اللاحق « هيقات » كانت أيضاً ربة للقمر وربة للظلام والموت(٧) .

ولعل أقدم رمز لعشتار القمرية ، هو العمود الحجري . نصبه الأقدمون وعبدوا من خلاله آلهتهم الكبرى . وكان الاعتقاد السائد ، بأن ذلك الحجر قد هبط من السماء هبة للأرض . ويتراوح شكل العمود ، بين الكتلة الحجرية المكورة ، دلالة القمر البدر ، أو الكتلة المتطاولة ذات الشكل الطبيعي غير المنحوت ، أو الكتلة المنحوتة . أما لون الحجر فكان إما أبيض دلالة القمر المنير ، أو أسود ، كناية عن الوجه المظلم للقمر ، عندما يغيب تاركاً العالم في ظلمة . ففي قبرص(٨) نصب الفينيقيون لآلهتهم العظمى استارت حجراً أبيض ، وفي بيلوس فعلوا الشيء نفسه . وتبعهم في ذلك قدماء اليونان ، إذ نصبوا لأرتميس حجرها الأبيض أيضاً . أماسيبيل(٩) الأم الكبرى ، لآسيا الصغرى ، وللعالم الكلاسيكي فيما بعد ، فكان حجرها أسود . وكذلك الأمر في بلاد الرافدين ، وفي جزيرة العرب (١٠) حيث عبد العرب حجر آلهتهم « العزى » الأسود . كما جرى في بعض الأحيان الرمز لعشتار القمرية بثلاثة أعمدة مختلفة الأطوال ، أشارة لأطوار القمر الثلاثة : الهلال ، البدر ، المظلم(١١) . واستمر هذا التثليث لصيقاً بالأم الكبرى عشتار ، وأشكالها المتنوعة لدى كل الثقافات . فنجد أرتميس– هيقات ، ذات رؤوس ثلاثة وأذرع ستة ، بذراعين تمسك مشعلين ، دلالة القمر البدر ، وبيدين تمسك خنجرين ، دلالة القمر المظلم المدمر وبذراعين تمسك غصنين دلالة الخصب . وكذلك ربة القمر اليونانية « سيلين » نجدها في بعض الأعمال الفنية على هيئة امرأة لها بدل الساقين ثلاثة كلاب ضارية (١٢) . والعزى ، ربة العرب ، تسكن ثلاث شجرات . يحدثنا ابن الكلبي في كتابه « الأصنام » أن العزى كانت الهة بوادي حراض ، تسكن ثلاث سمرات . ولها بيت يسمع فيه الصوت ، ويشتو فيه الرب . ولهذا البيت حمى آمن لايعدو عليه أحد ولا يقطع شجرة ، ولايقتل المائذ به . وكانت قريش تخص هذه الآلهة دون غيرها بالزيارة والهدية(١٣) . وفي الديانة المسيحية اللاحقة ، استمرت فكرة تثليث عشتار في تثليث مريم . فنجد بعض الأعمال الفنية تمثل مريم العذراء مصحوبة بمريم الغجرية ومريم المجدلية ، ثلاث مريمات في واحدة .

وربما أضافت الأعمال الفنية إلى العمود الحجري هلالا فوقه . وقد انتقل هذا الهلال من العمود الحجري ، ليزين فيما بعد رأس عشتار . ونجده فوق رأس ايزيس في معظم المنحوتات والرسوم التي تمثلها . وربما جرى تحوير شكل الهلال ليغدو على هيئة القرون التي ارتبطت أيضاً بعشتار

وابنها تموز أوأزوريس . فعشتار هي البقرة السماوية، وتموز ابنها الثور الصغير . وكذلك ايزيس ، وسيبيل التي ارتبط ابنها آتيس بالجدي ذي القرون ، وآتيس تعني في أصلها التيس، وهو ذكر الماعز . ويبين لنا نحت بارز من أوغاريت ، عشتار تمسك بيديها حزمتين من النبات ، وعن يمينها ويسارها جديان يثبان لالتقاط النبات . وفي نحت بارز آخر نجدها منتصبة القامة باسمة الثغر وعلى رأسها قرنان كبيران ترضع رجلين أقصر منها قامة . كذلك الأمر في تمثال بعل الأوغاريتي، إله الخصب وحبيب الأم الكبرى عناة ، حيث نجد قرناه يبرزان للأمام كقرني ثور .

وعندما تحول العمود الحجري إلى تمثال ، اتخذ التمثال أيضاً لون البياض أو لون السواد. فنعثر في أرض اليونان على تمثالين متشابهين لأرتميس المتعددة الأثداء ، واحد بلون أسود ، وآخر بلون أبيض ، كذلك الأمر في تماثيل ورسوم ايزيس التي تبدو فيها سوداء تماماً . ثم انتقل هذا التقليد فيما بعد إلى تماثيل قمر الكنيسة ، مريم العذراء . فالى يومنا هذا بقيت تماثيل ماري السوداء في أماكن كثيرة من أوربا ، وهي تقابل باجلال يفوق تماثيلها البيضاء . ففي إحدى الكنائس باوربليانز(١٥) تمثال لماري السوداء ، يعتقد الناس بكراماته ومعجزاته ، وفي أوقات المحن والشدائد يطوفون به في الشوارع باحتفال مهيب . وفي سويسرا ، مقام لماري السوداء ، فيه تمثالها الأسود واقفاً على القمر ، وفي باحة المقام الخارجية تمثال آخر لماري البيضاء منتصبة فوق تنين .

وهكذا كانت عشتار ، ثلاثة في واحد . في كل طور من أطوارها تبرز خصائص ذلك الطور وتعمل وفقاً له . ففي طورها السماوي المنير ، كهلال ثم كقمر كامل ، كانت عشتار معطاء خصيبة محبة وأماً كونية عظمى ، وفي طورها المتناقص والمعتم ، كانت عشتار ظلمة ودماراً وقسوة وموتاً .

ولعل رمز الجناحين الذي ارتبط بعشتار أيضاً ، هو رمز ذو دلالة قمرية . فعشتار المجنحة السابحة في السماوات ، تستعمل جناحيها لقطع أقطار السماء . وتمثلها الأعمال الفنية ، في أحيان كثيرة ، على شكل امرأة مجنحة . فالنحت البارز المذكور آنفاً والذي يظهر عشتار ذات القرون ترضع رجلين ، والموجود في متحف دمشق ، يؤكد على الجناحين الكبيرين اللذين يبرزان من وراء ظهرها ، تأكيداً كبيراً . كذلك الأمر في العديد من الأعمال الفنية المرتبطة بأرتميس اليونانية . أما افروديت ، فكانت الحمامة ، من الحيوانات المقدسة في معبدها . وقد ورثت المسيحية هذا التقليد . فصارت الحمامة ناقلة الوحي ، وحاملة الحكمة

السماوية ؛ كما كانت من قبل رسول الأم الكبرى وحاملة خيرها إلى الأرض . وحتى يومنا هذا تكن التقاليد الشعبية الإسلامية ، احتراماً وتقديساً كبيرين لنوع معين من أنواع الحمام .

عشتار الزهرة

كانت عشتار القمر ، ربة الثقافات الأمومية السابقة للتاريخ المكتوب ، في مجتمعات المشاعة البدائية ، حيث المرأة مركز الجماعة ومصدر القيم السائدة . ثم حلت التغيرات الاقتصادية التي قلبت موازين وقيم الثقافات الأمومية . فدالت دولة المرأة ، وصعد الرجل فارضاً قيمه على الجماعة ، ورافعاً معه إلى السدة آلهته الشمسية التي كسفت آلهة القمر . فظهر ايل وآنور ومردوخ ورع وزوس وجوبيتر وأبولو ، وتراجعت عشتار . واكتمل الانتصار وسيأعلى عشتار باجلائها عن القمر وتجسيده في إله مذكر ، هو سن في بلاد الرافدين ، وأشباهه في الثقافات الأخرى . وسكنت عشتار كوكب الزهرة ، الذي التصق بها حتى النهاية . وبعد أن كانت عشتار القمر ، أما الشمس ، والمصدر الذي نشأ عنه الكون ، صارت ابنة لاله القمر سن احياناً ، أو ابنة لاله السماء آنو أحياناً أخرى .

إلا أن هذا التحول الرسمي لم يكرس عملياً . وبقيت عشتار في دياناتها الخاصة وطقوسها ومعابدها ، استمراراً للأم الكبرى القديمة . وبقيت في ضمير عبادها الإلهة السامية ، التي لايعلو عليها أحد . وقد احتفظت بكل صفاتها وخصائصها القمرية ، رغم اجلائها إلى كوكب الزهرة .

وكما ارتبط اسم كوكب الزهرة باسم عشتار البابلية واستارت الكنعانية ، كذلك ارتبط اسم هذا الكوكب عند الاغريق باسم أفروديت ، وعند الرومان باسم فينوس ، ولا يزال محافظاً على إسمه وعلاقته بفينوس إلى يومنا هذا في لغات الغرب . هذا وقد ارتبط كوكب الزهرة عند العرب بعشتار العربية « العزى » فنعثر في الكتابات العربية اللاحقة للاسلام على أسطورة محرفة عن أصلها الجاهلي تثبت هذه العلاقة : (أمر الله تعالى ملائكته أن يختاروا من أفاضلهم ثلاثة ، ينزلهم إلى الأرض ليحملوا الناس على الحق ، ففعلوا . ثم جاءت هؤلاء الملائكة امرأة فافتتنوا بها حتى شربوا الخمر ، وقتلوا النفس ، وسجدوا لغير الله سبحانه . وعلموا

فانتهم الكلمة التي كانوا يصعدون بها إلى السماء فصعدت . حتى إذا كانت في بعض أرجائها مسخت كوكباً هو الزهرة) (١٦) .

عشتار — الام الكبرى

في كل الامكنة ، وعبر جميع الأزمان الغابرة ، أقام البشر لأنفسهم الهة عظمى ، دعوها بالأم الكبرى . هي الأم السماوية التي ترعى البشر والأكوان . نجدها في كل الديانات وكل أساطير الشعوب ، قريبها وبعيدها . من بابل الى سورية ، الى مصر ، الى أوروبا والعالم الكلاسيكي ، الى المكسيك وهنود أمريكا ، الى استراليا وبولونيزيا والهند والصين .فهي انانا السومرية وعشتار البابلية وعناة الكنعانية وايزيس المصرية وحيا الكريتية وجيا الاغريقية . وهي أرتميس وهيقات وافروديت الاغريقية وسيبيل الفرجية والرومانية وكالي الهندية . وهي السيدة مريم العذراء الكاثوليكية . تعددت الأسماء والأماكن ، وتطابقت السمات والخصائص والوظائف ، رمز واحد لحقيقة نفسية واجتماعية واحدة .

ونستطيع متابعة هذا الرمز ، صعودا الى العصور الحجرية ، حيث تبين أن تماثيل عشتار العصر الحجري . هي أول عمل فني صنعته يد الانسان . وحيث نجد تماثيل تلك الالهة ، منتشرة على طول المنطقة التي سكنها انسان ذلك العصر ، من أوروبا الى أواسط آسيا ، برهانا ساطعا على سيادة الثقافة الأمومية في ذلك العصر . فمن بين ستين عملا فنيا وصلنا من العصر الحجري ، هناك خمسة وخمسون عملا ، مكرسا للشكل الانثوي ، وخمس أعمال فقط تمثل الشكل الذكري ، والأخيرة منفذة تنفيذاً سيئاً يدل على عدم الاهتمام ، وعلى بعد الأشكال المنفذة عن تمثيل شخصيات الهية(١٧) .

تتميز تماثيل عشتار العصر الحجري ، بالتركيز على اظهار الأثداء والبطن والحوض وأعلى الفخذين أي على المناطق الخاصة بوظائف الأمومة . أما الرأس فعبارة عن كتلة غير متمايزة الملامح ، والأطراف قصيرة وضعيفة أو غير موجودة . الأمر الذي يجعل من شكل الالهة الأم ، شيئا أقرب للجرة الفخارية المنتفخة الوسط المستدقة الرأس والقاعدة ، الصغيرة القبضتين . ولم تهدف هذه الأعمال الفنية ، الى نقل سمات جسدية خاصة بانسان ذلك العصر ، بل كانت تمثيلا رمزيا للأم الكبرى للعصر الحجري . يدلنا على ذلك(١٨) عدم تطابق ذلك الشكل الرمزي مع الهياكل العظمية التي وصلت الينا من العصر نفسه ، ووجود رسوم وأعمال فنية أخرى تظهر أشكالا أنثوية أخرى ، بشرية لا الهية ، على هيئة رشيقة

متناسقة القوام تامة الأعضاء ، وعدم ظهور أي بينة أنتروبولوجية على تطابق ذلك الشكل الرمزي مع أية خصائص عرقية ، في كل المناطق التي ظهر بها .

وعن ذلك الشكل الرمزي البدائي للأم الكبرى ، تطور في الفترات اللاحقة شكل آخر ، نجد منه نماذج متعددة في آسيا الصغرى . يركز هذا الشكل على البطن ومثلث الانوثة والساقين . فالتمثال عبارة عن بطن فقط منحوت عليه وجه الالهة الذي تتسابق ذقنه مع قبة فينوس . وهذا البطن الوجه ، محمول على ساقين جميلتين . ان هذا التمثيل الرمزي يؤكد على الخاصية الاساسية للأم الكبرى ، خاصية الحمل والولادة ، النموذج البدئي لكل خلق وعطاء . فعشتار هنا ، هي البطن الحامل لكل العطايا للارض ، الواهب لكل الثمرات والخيرات . الرحم الذي يهب الحياة .

ان جسد الالهة الأم ، هو رمز الحياة الخلاقة . وأجزاء جسدها التي يقوم الفنان بابرازها ليست مجرد أعضاء ، بل هي مراكز رمزية للعطاء . وان اظهار الصدر أو البطن أو كامل الجسد العاري ، ماهو إلا تجل لقدرات الأنثى الكونية . فنجد عشتار ، في كثير من الأعمال الفنية ، كاشفة صدرها ، ممسكة نهديها في وضع من يقدم هدية وعطاءا . من تلك الأعمال الفنية ، عدد من التماثيل التي وجدت في بلاد الرافدين ، والتي تعود إلى عهد مبكر جداً (الألف الثالث قبل الميلاد) ، وبعض تماثيل الأم الكبرى الكريتية في جزيرة كريت . وبعض تماثيل آرتميس الاغريقية التي تمثلها وقد كشفت عن جزئها الأعلى الذي يزدحم فيه عدد كبير من الأثداء . وقد تحولت حركة كشف النهدين الى طقس من طقوس عشتار ، يمارس في معابدها في أثناء الاحتفالات(١٩) . هذا وما زالت نساء الشرق الأوسط ، الى يومنا هذا يكشفن عن صدورهن ، في حركة ضارعة نحو السماء ، عند الدعاء الحار .

عن هذه النظرة للأنثى الكونية ، مستودع الحياة ، ومصدر الخلق والبقاء ، نشأ رمز بقي لصيقاً بالأم الكبرى ، طوال عهدها مع البشر ، وهو الاناء الفخاري(٢٠)، الذي يولد بداخله الحياة ثم يطلقها للعالم ، رمز الانثى التي تهب الحياة والغذاء والدفء والحماية . ويحمل كثير من الآنية الفخارية المقدسة ، التي وجدت في معظم أنحاء العالم القديم بعض الملامح والأعضاء الانسانية ، حيث يتم التركيز على العينين والنهدين والسرة . فنجد تحت عنق الاناء عينين واضحتين ، ثم نهدين بارزين من صدر الاناء ، ثم سرة منحوت عليها ، في معظم الأحيان ، شكل الصليب وهو رمز قديم من رموز الخصب . كما نجد كثيراً من الجرار المقدسة وقد زينت بعشرات الأثداء التي تخرج منها .وقد يخرج من الاناء الفخاري ، ذراعان يحملان اناء آخر . ويلاحظ في كل هذه الأعمال ، غياب الفم

تماما ، دلالة على العطاء الصافي للالهة الأم ، دون الأخذ ، الذي يمثله الفم . هذا ، ونجد أن الالهة عشتار ، في بعض الاحيان ، ولدى تمثيلها بشكلها التام ، تحمل اناء فخاريا على رأسها ، كما هو الحال في كثير من التماثيل الفخارية لعشتار القبرصية . أو نجدها وقد أمسكت بيديها الجرة الفخارية ، في هيئة من يسكب ماء الحياة، كما هو الحال في تمثال عشتار – ربة الينبوع ، المحفوظ في متحف حلب بسورية . والاناء الفخاري المأخوذ من تربة الأرض ، هو رمز للأرض أيضا ، لعشتار الأرض . فعندما تبث الانثى الكونية قواها الاخصابية في التربة ، تتفجر الأرض ينابيعا ، وتعطي ثمرا وزرعا يحيي الانسان والحيوان . وتغدو الأرض وقد اشبعت بالقوى العشتارية ، هي نفسها عشتار . وكأناء لا ينضب ، تفيض عشتار لبناً وعسلا وماء يحيي . وهكذا تتطابق الأم الكبرى والانثى الكونية ، مع الأرض وما تحمله في بطنها وعلى سطحها . تلك الأرض التي يعتمد عليها الانسان في معاشه اعتمادا مطلقا ويلتصق بها بضعف ورجاء كما يلتصق الطفل بجسد أمه . فالأم الكبرى في الأعمال الفنية ، هي الأرض . وطفلها الذي تحمله بين يديها ، ليس طفلا محددا بذاته ، بل هو الانسانية جمعاء .

وتؤكد الأعمال الفنية التي وصلت الينا من عهود مبكرة في فجر الحضارات ، على هذه الصلة بين عشتار والأرض . ففي أرض اليونان ، تم العثور على تماثيل صغيرة للالهة الأم ، من العصر الميتوي ، وقد زودت تحت الورك مباشرة بقاعدة مستقرة على الأرض ، تعطي الناظر اليها احساسا بالوحدة بين التمثال والأرض وذوبان الأول في الثانية . ونعثر على النمط نفسه في كريت وطروادة وأماكن أخرى .

وفي مجال علاقة عشتار بالأرض أريد أن أطرح هنا رأيا خاصا مفاده أن اسم عشتار ، ربما كان نتاجا لكلمتين هما : عيشة الأرض ، أي حياة الأرض . ومنها اسم عائشة في اللغة العربية . وأذكر هنا ، اغنية كنا نترنم بها صغارا في فصل الربيع تقول : (طلعت الشميسه على عروق عيشه . وعيشه بالبرية عما تقلي تمريه . . الخ) فالشمس في الربيع قد سطعت على عروق عيشة ، على أغصان وجذور عشتار الأرض في البراري التي بثت فيها الحياة . . بقية باهتة ، ربما ، لترتيلة خصب قديمة منسية .

وقد بقي الاناء الفخاري ، رمزا للأم الكبرى ، وصولا الى السيدة مريم العذراء التي حملت لقب الاناء الفخاري المقدس(٢١) .

عشتار الخضراء

عندما وقعت صاعقة على شجرة ، مد إنسان الكهف رأسه بوجل ، ورأى الشجرة تحترق . كان لون النار الأصفر ، هو لون القمر المشع ذاته ، فكانت النار بالنسبة إليه قوة عشتارية كامنة أودعتها إلهة القمر الكبرى في الحياة النباتية . قوة بها يعيش الشجر والنبات فاذا إستلبت منه زال وناله الفناء . ثم تعلم ، بعد ذلك ، كيف يستثير تلك القوة من مكمنها . صار يدلك أغصان الشجر بعضها ببعض حتى تندفع القوة المشتارية من داخل الشجر ، فتعطيه دفئاً ، بعد أن أعطته غذاءاً . عطية أخرى جديدة « للأم الكبرى ، الرحم الكوني الأعظم .

وغدت الشجرة رمزاً آخر من رموز عشتار ، توضع في معابدها قرب المحراب . وهي ذات الشجرة المقدسة التي حدثنا عنها كتاب التورات العبرانية ، شجرة الحياة التي زرعها يهوه في وسط الجنة (٢٢) .

وهكذا نجد شجرة القمر في الأعمال الفنية القديمة ، رمزا مزدوجاً لسيدة السماوات الكبرى وروحها المجسدة في شجر الأرض . فالأعمال الفنية التي وصلتنا من ثقافة وادي الرافدين غنية بهذا الرمز ، فنجد الشجرة بشكل مبسط ، على هيئة عمود ينتهي ببضعة أغصان وأوراق عريضة وفوقها يتربع الهلال بكل عظمة وجلال . وفي بعض هذه الأعمال ، نجد شجرة القمر يأتيها حيوانان عن يمينها وشمالها ، هما على الغالب من ذوات القرون . وقد يجري تبسيط الشجرة لتغدو مجرد صليب ، وهو الشكل الذي بقي رمزاً للخصب والحياة نزولا إلى الديانة المسيحية . فالصليب هو الشجرة المقدسة ذاتها ، وهو أيضاً (٢٣) الغصنان الأولان اللذان دلكهما الإنسان الأول لإشعال النار . وقد وجد في بعض الكنائس اليونانية (٢٤) القديمة أشكالا فنية تمثل صليباً ينبثق من هلال ، هي تبسيط لرمز شجرة القمر . كما أستمرت طقوس الشجرة المقدسة ، قائمة في الديانة المسيحية ، عبر العديد من الممارسات والإحتفالات . من ذلك مثلا شجرة الميلاد ، التي تنصب في كل بيت مسيحي في شتى بقاع الأرض ، ليلة ميلاد السيد المسيح . تذكيراً بأدونيس الإله السوري الذي ولد من شجرة والسيد المسيح الذي ولد تحت شجرة . (فأجأها المخاض إلى جذع النخلة ، قالت ياليتني مت قبل هذا وكنت نسياً منسياً . فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سريا ، وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً — قرآن كريم) . فسيدة القبة السماوية المعتمة ، هي أيضاً ،

الشجرة الكونية التي تبسط فيأها فوق جميع الأحياء ، فتعطيهم ثمراً وحياة ، وتتعلق الأجرام السماوية بأغصانها تعلق الثمار ، وتعلق الشموع المضيئة بشجرة الميلاد .

ومن ناحية أخرى كان القمر سيد الدورة الزراعية ، لأنه كان سيد الوقت . لقد كان القمر أول مؤشر إستعمله الإنسان لضبط الوقت وقياسه . فكان القمر ، لاالشمس ، مؤشر اليوم والشهر والسنة . فالقمر كان سيد الليل ، وكان الليل إبتداء اليوم الجديد ، لا طلوع الشمس . وقد بقيت في لغاتنا السائدة إلى اليوم آثار لتلك الطريقة في إحتساب الوقت ، إذ نقول أمضيت ليلتين ، بمعنى قضاء يومين ، ويقول ناطقو الإنكليزية Fortnight بمعنى إسبوعين . أما الشهر القمري فما زال معمولا به في بقاع كثيرة من العالم ، وكذلك السنة القمرية . ويحكي كثير من الأساطير ، أن القمر هو الذي أرسل من لدنه رسولا علم البشر الحرث والزرع ، وتابع بعد ذلك مهامه الإلهية الخلاقة في بث الخصب والنماء في بذور النباتالمزروع . من هنا ، تركزت حياة القبيلة في الماضي ، حول التغيرات القمرية ، فكان الحرث والزرع يتم إبان الطور الأول من أطوار القمر ، عندما يتحول من خيط رفيع إلى هلال متزايد . وكان على رئيس القبيلة أن يرقب شخصياً ظهور القمر ، ويعلن البشارة لقومه .

ولما كان ظهور القمر مبشراً بعودة القوة الإخصابية بعد احتجاب ، فقد كان ظهوره بمثابة عيد شهري ، وكانت رؤيته الأولى بشارة حسنة وفألا خيراً . وما زلنا حتى اليوم نتفاءل برؤية القمر الجديد ، وكثير من الناس يتمنى على الله الأماني لدى رؤيته ، تماماً كما كان الأقدمون يتمنوا على عشتار الأماني لدى رؤية قمرها الجديد . وفي أوربا ، مازال البعض يلقي بقطعة نقود وراء ظهره ، لدى رؤية القمر الجديد ، على القمر يضاعفها له ، تماماً كما كان يضاعف الغلال في الماضي لعباد عشتار . كما أن كثيراً من النساء يقبلن أزواجهن عند رؤية القمر الجديد ، أملا في مضاعفة الحب واستمراره برعاية عشتار الساطعة بقية مازالت ماثلة في لاشعورنا الجمعي من معتقدات نامت آلاف السنين .

ولعل تناقص القمر الكامل خلال النصف الثاني من الشهر ، إلى أن يحتجب تماماً ، هو الذي أوحى بأسطورة هبوط عشتار الى العالم الاسفل . فبعد ان يهب البدر التام خصبه وعطاءه يبدأ هبوطه إلى العالم الأسفل وعند كل بوابة من بوابات الجحيم (٢٥) تخلع عشتار بعض حليها وزينتها ، كناية عن نقصان البدر قطعة قطعة عن تمامه ، إلى أن تعبر عشتار البوابة السابعة لتدخل تماماً عالم الأموات . وبغياب عشتار عن عالم الأحياء ، تغيب معها كل معالم الخصوبة والنماء ، ويحل الجفاف على الأرض ، ويقبع البشر في إنتظار نصرها المؤزر على الموت

وانبعاثها للحياة ثانية لتأدية مهامها كمخصبة كونية عند حلول الربيع . هذا وتعطينا أعياد الربيع في بلاد الرافدين وسورية وغيرهما ، صورة حية عن ذلك الدوام الإلهي الكوني . تبدأ الأعياد باظهار الحزن والألم لغياب روح الخصوبة الكونية عن الأرض ، ويتخذ إظهار الحزن أحياناً مظاهر عنيفة ، إذ يلجأ عباد عشتار لتعذيب أنفسهم وإيذاء أجسادهم حزناً على الآلهة الغائبة . وفي اليوم الثالث ينقلب حزن العباد فرحاً ، لقد عادت عشتار من عالم الأموات ، فتخرج المواكب من المعابد إلى الشوارع والساحات العامة ، ويصاحب الإحتفالات شتى ضروب الممارسات الجنسية المحرمة في غير هذه المناسبة . فالفعل الجنسي خلال هذه الأعياد ، يتخذ طابعاً مقدساً ، وهو يحض على زيادة مظاهر الخصب في الطبيعة ويحثها على الإنبعاث من جديد . فمظاهر الخصب في الإنسان والحيوان والأرض واحدة الجوهر ، تدعم بعضها بعضاً .

ولقد دعيت عشتار ، لخصائصها الإخصابية تلك ، بعشتار الخضراء ، وقامت الأعمال الفنية المختلفة التي وصلت إلينا من شتى الثقافات بتمثيل هذا الجانب المهم من جوانبها ، فنجد معظم رسومها وتماثيلها مرتبط بالأزهار والفواكه والسنابل . ففي بعض الأختام الأكادية نجد عشتار جالسة على عرشها ومن كتفيها تنبثق سنابل القمح ، وفي أختام أخرى نرى شجرة مورقة الأغصان تنبثق من وراء عرشها ، وفي قطعة نقدية فينيقية ، نجد الجرة الفخارية ، رمز عشتار ، وقد انبعث من كتفيها سنبلتان ، وعن يمينها ويسارها حيوانان خرافيان . واستمرت الكنعانية نراها في كثير من الأعمال الفنية عارية تمسك بذراعيها المفتوحتين حزمتين من النبات . وكذلك إيزيس (٢٦) التي يعزى إليها في الأساطير المصرية إكتشاف القمح والشعير وتقديمهما هدية للبشرية ، بينما يعزى لحبيبها أوزوريس عملية جمع الثمار من الأشجار وزرع الكرمة وتعليم البشر أساليب الزراعة . كما نجد ديمتر آلهة الخصب الإغريقية في كثير من الرسوم تمسك بيدها القمح أيضاً . والسيدة العذراء نفسها هي ، فيما بعد (٢٧) سيدة السنابل . وفي أكثر من عمل فني من بدايات عصر النهضة ، نجد السيد المسيح مصلوباً على شجرة ، رمزاً للموت الذي يهب الخصب والحياة ، تماماً كموت عشتار .

وقبل أن تتقاسم مهام الخصوبة ، فيما بعد ، مع تموز ، أو حدد أو أوزوريس ، أو آدونيس كانت عشتار ، سيدة الأمطار ، وربة الينابيع أيضاً ، قبل أنكي إله الماء الحلو . كما أنها المسؤولة عن الندى المخصب . فبعد عبور سيدة الليل ، تترك أردانها فوق النبات حبيبات الندى المنعشة التي تهب الوريقات حياة ونماء . ولذا كان من أسمائها في اليونان الآلهة الندية (٢٨) .

وكانت بنيات الندى يرقصن حول تمثالها في معابد القمر . وعشتار البابلية أيضاً دعيت بمشتار الندية (٢٩) التي تمسح بشعاعها الذهبي البارد وجه النبات تاركة عليه أنفاسها الرطبة .

هذا وتتعدى الخصائص الإخصابية العشتارية ، عالم النبات إلى عالم الإنسان والحيوان . فغياب عشتار لايؤدي إلى جفاف النبات فقط ، بل يؤدي إلى فقدان الحوافز التناسلية لدى الأحياء . نقرأ في أسطورة هبوط عشتار إلى العالم الأسفل (٣٠) : « بعد أن هبطت السيدة عشتار إلى أرض الموتى ، أضطجع الرجل وحيداً في غرفته ، ونامت المرأة على جنبها وحيدة ». ومن الأسطورة ذاتها نعرف أن عشتار تزين وركها دوماً بتعويذة خاصة هي تعويذة الولادة : « ولما مر بها حارس البوابة عبر الباب الخامس أنتزع عن وركها تعويذة الولادة المرصعة بجواهر الميلاد » . أما أرتميس الإغريقية ، فكانت تبارك النساء الولودات ، وكانت تدعى : « فاتحة الأرحام » ، ولاتدير للمرأة العاقر وجها (٣١) ، وكانت (٣٢) ترعى النساء الحاملات وتسهل لهن عملية الولادة . ومن الطريف أن الدراسات العلمية الحديثة (٣٣) تشير إلى وجود صلة ما ، بين إيقاع القمر وإيقاع الحمل والولادة عند النساء ، من تلك الدراسات ، ماقدمه العالم التشيكوسلوفاكي E. joans و G. piccardi الإيطالي و E. Magyari الهنغاري .

والصلة القوية بين النار والقوى الإخصابية ، فقد كانت عشتار أيضاً سيدة النار ، والابن الذي يلد من العذراء ، الأم السورية الكبرى ، هو النار الذي تنبعث من الشجرة . « العذراء تلد إبناً والنور ينتشر (٣٤) » بهذه الصيحة كان عباد آدونيس يبدأون الإحتفالات بليلة الميلاد . وكانت أرتميس (٣٥) إله الخصب الإغريقية ، إلهة للغاب وشجر البلوط . وفي الوقت نفسه كانت القمر ، وكانت سيدة النار ، من ألقابها Vesta ، التي تعني المشعل أو الشمعة ، وتمثلها الأعمال الفنية تلبس تاجاً فوقه هلال وبيدها ترفع مشعلا ملتهباً . وكانت النار دائماً مشتعلة في معابدها (٣٦) . أما إحتفالاتها الرئيسية فكانت تقام في الخامس عشر من آب ، وتدعى باحتفالات المشاعل . كذلك الأمر في بعض إحتفالات الالهة المصرية إيزيس ، حيث يجري الطواف بالشموع حول تابوت أوزوريس ، لتمده نار القمر بحياة ثانية . وقد استمر رمز المشعل لصيقاً بالأم الكبرى ، نزولا إلى السيدة مريم العذراء التي تشعل لها الشموع في كل الكنائس المسيحية . بالإضافة إلى إحتفال خاص هو إحتفال الشموع يقام في أول شهر شباط ، ويطابق في موعده ، إحتفال الشموع الذي كان يقام لألهة الخصب السلتية بريجيت .

هذا ويحدثنا السيد جيمس فريزر في كتابه « الغصن الذهبي » (٣٧) عن عدد من التقاليد التي بقيت شائعة إلى وقت متأخر من القرن التاسع عشر في أوربا ، والتي تعتبر بقايا من طقوس النار القديمة ذات العلاقة بالخصب . ففي أول أيام الأحد من الصوم الكبير ، يلجأ الناس في بلجيكا وفرانسا وأجزاء من ألمانيا إلى إشعال سبع حرائق من شأنها إنقاذ القرية من الجفاف ، وعندما تتأجج النار يرقص الناس حولها في حلقات ويقفزون فوقها ، لضمان محاصيل جيدة خلال السنة وزيجات سعيدة ، كما يؤتى بقطعان الماشية فتمرر بين الحرائق السبع ، لتحصينها ضد المرض وضمان تكاثرها . ثم يحملون المشاعل ويطوفون بالحقول قائلين : أعطنا ثمراً أكثر من الورق . ومن الممارسات الشائعة في مناطق أخرى من أوربا ، إشعال النار في عجلة كبيرة (رمزاً للقمر) مصنوعة من القش والأغصان ثم تركها تتدحرج من أعلى التل الذي أشعلت فوقه . وكلما كان توهج العجلة كبيراً تطلع الناس إلى مواسم وفيرة للعام القادم . وفي يوم السبت السابق لعيد الربيع المسيحي ، عيد الفصح ، تشعل كل الكنائس شموعها ، وتشعل الشموع الصغيرة من شمعة كبيرة وسط الكنيسة هي شمعة الفصح ، رمز الأم الكبرى (عشتار — مريم) . وفي بعض أجزاء ألمانيا تشعل الحرائق أيضاً خارج الكنيسة ، ثم يأتي الناس بأغصانهم فيشعلونها ، ويأخذ كل ناره إلى بيته ، فيشعل بها ناراً جديدة هناك تديم له رغد العيش ، وربما دفنت بقايا هذه النار في الحقول والحدائق لتعطي غلالا أفضل . وفي ويلز ببريطانيا ، تعود الناس إشعال الحرائق بين الأول من أيار والثالث منه ويتم إشعال النار عن طريق حك قطعتين من خشب البلوط (رمز أرتميس القديمة) . واعتقد الويلزيون أن السعي بين الحرائق من شأنه تأمين حصاد جيد . أما الرماد فكان يدفن في الحقول . واليوم مازلنا نرى في عواصم أوربا الشباب يخرجون من بيوتهم قديم الأثاث ، ليلة عيد الميلاد فيضرمون الحرائق الكبيرة ، في طقوس لاتخفي طابعها الوثني القديم .

وفي سورية ، تشعل الحرائق إلى الآن في أكثر من عيد ربيعي ، خصوصاً في المناطق التي مازالت محافظة على طابعها الآرامي القديم ، ولغة السيد المسيح ، مثل صيدنايا ومعلولا . وإلى الآن يحتفل سكان الساحل بعيد النيروز الربيعي إحتفالا شعبياً كبيراً . وإلى عهد قريب (أوائل الخمسينات) كانت المواكب الربيعية المقدسة ، تشق شوارع مدينة حمص وحماه ، في يوم معروف باسم خميس المشايخ . ومازلت أذكر سيرنا الفرح ، أطفالا ، وراء موكب المشايخ المهيب ، بملابسهم الخاصة المصممة لذلك اليوم ، وراياتهم الكبيرة المزركشة ، وأحصنتهم المبرقعة بكل لون ، تتهادى خلف جوقة الطبول والمزاهر والدفوف والصنوج .

وبعد ، لأدري ، أي رمز استلهم صانع تمثال الحرية الذي يطل على العالم من أكبر مدينة فيه ، نيويورك ؟ ولكن ألا نلمح فيه عشتار سيدة الشعلة المضيئة ، تذكر بوجودها ، ثقافة تاهت عن نفسها ؟

عشتار — البغي المقدسة

في ضمير الرجل ، كان الدافع الجنسي دوماً ، يجد تجسيده الحي ، ورمزه المتحرك في شكل أنثوي تام . ولذا كانت عشتار هي القوة الجنسية الكونية ، فيض القوة الجنسية الداخلية قد أسقطت نحو العالم الخارجي ، وفيما بعد غدا أبنها إيروس أو كيوبيد ، رمزاً للدافع الجنسي بدلا عنها ، في ثقافة اليونان ، ولكنه بقي رسولها وتابعها ترسله بأمرها ، يرمي سهامه القاتلة التي تصيب قلوب المحبين فتجعلهم أسرى لعشتار وصرعى الهوى القاتل . لم تستسلم قيم المجتمع الأمومي بسهولة أمام قيم المجتمعات الذكرية ، بقيت تكافح بعناد وإصرار أمام مد الثقافة الأبوية ، عبر عديد من المؤسسات التي حافظت على طابع أمومي واضح . ولعل ديانة عشتار من أبرز تلك المؤسسات التي استمرت حية ، مناضلة في سبيل قيم ثقافة زالت وامحت معالمها ، إلا في زوايا عميقة ودفينة من نفس الإنسان . أنزل الرجل المرأة من منزلة السيدة إلى منزلة الجارية ، ومن أم كبرى إلى أداة تفريخ وحاضنة مأجورة من مصدر عطاء كوني إلى تابع متلق . حجبها عن المجتمع واسكنها البيت ، فرض عليها كل أنواع القمع المادي والمعنوي ، حبس جسدها تحت البراقع والأثواب . بقمعه لها ، كان يمارس قمعاً على نفسه ، قمعاً تستلزمه ضرورات البناء الحضاري لآلهة الشمس الجديدة ، التي أخذت على عاتقها عتق الإنسان من روابط الطبيعة والسيطرة عليها . وهكذا أفل القمر وبزغت الشمس ، قطع الإنسان حبل سرته مع أمه الأرض وانطلق في قفزته الكبرى مع بروميثيوس .

انتهت المشاعةالاقتصادية القديمة ، وحلت محلها ملكية الفرد . دالت جماعية السلطة وحلت تسلطية الافراد . زالت حرية الجنس وجاءت أحادية الشريك . أسلم الفرد نفسه لشتى الاستلابات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والجنسية ، لقرون مديدة قادمة . ولكن ثقافة عاشت آلاف السنين وتركت بصماتها في تكوين البشر النفسي ، لا تترك مواقعها بسهولة . انتقلت عشتار الى كوكب الزهرة ، ولكنها بقيت ذاكرة المجتمع الأمومي ،

وسمة ثقافة في نزعها الأخير ، وتجسيد حقائق نفسية كامنة في أعماقنا لا تمحي مهما تراكم عليها من غبار .

في ديانة عشتار ، بقيت المرأة ، سيدة ، وبقيت أما كبرى ، وبقيت جسدا حرا ، لا يعطي قياده لرجل . بقيت عشتار في معابدها وطقوسها واحتفالاتها رمزا للدافع الجنسي الحر ، المتمرد على شريعة الذكر وتحريماته وقيوده الروحية وتساميه وتصعيداته ، بقيت رمزا لجنسانية الانسان التي لا تكبح الا على حساب سعادته وصحته النفسية والعقلية . فهي البغي المقدسة ، لا بمعنى البغاء الذي نفهمه اليوم ، وانما بمعنى حقها المطلق في نفسها ، وفي التصرف بجسدها وفي تمردها على سلطة أي رجل محدد بشخص . فهي لكل من تهوى لأنها لنفسها أولا لا لأحد غيرها . تتحدث عن نفسها في احد النصوص الدينية قائلة : « أنا العاهرة الحنون » : وكاهناتها هن البغايا المقدسات نسخة عنها ، يمارسن الدعارة المقدسة في معابدها ، لشحن الكون بالطاقة الجنسية الفعالة الخلاقة ، يفعلن الجنس ، استجابة لنداء الدافع الطبيعي من جهة ، وشحنا له من جهة أخرى . فالانسان القديم منفعل بقوانين الطبيعة فاعلا فيها ، في آن ، يستمد القوة من الطبيعة ويهبها من لدنه قوة ، في حركة جدلية لا تخمد بينهما ، فهما وحدة ، الخروج عليها دمار . ومن حول عشتار وكاهناتها هناك العباد الذين يمارسون ثورتهم على الثقافة الذكرية السائدة ، في تلك الجزر الحريزة ، معابد الأم الكبرى ، في أمكنة تتطابق ومساحة الثقافة الذكرية كلها ، في أعياد واحتفالات عامة تجتذب كل الناس من حكام ومحكومين ، في لحظات ينسى الجميع فيها حاضرهم ويستسلمون لسيدة الطبيعة المطلقة .

تظهر لنا الاعمال الفنية المختلفة هذه الخصيصة الأساسية لعشتار . فمن عصور ما قبل السلالات في مصر الى سورية ، الى أرض الرافدين ، الى ايران وآسيا الصغرى وطروادة وبحرايجه ،قبرص وكريت وجنوب أوروبا ، نجد أعمالا فنية تمثل الهة الخصب عارية مع التأكيد على مثلث الانوثة وابرازه ليكون مركز الجسد والجزء الأكثر وضوحا فيه . وفي أعمال أخرى نجد أيضا عشتار العارية ذات المثلث الانثوي الواضح تمسك نهديها ، عارضة ، واهبة ، رمز جنس وخصب في آن . نعثر على مثل هذه التماثيل في بلاد الرافدين وسورية قبرص شرقا الى الهند . وفي ختم بابلي نجد عشتار في مواجهة اله آخر ، ترتدي ثوبا طويلا مفتوحا في الوسط ، ترفع بيمناها طرفه ، عن منطقتها الجنسية ومن خلفها أسود حيوانات خرافية ، رمز الدافع الجنسي الطبيعي . ويتكرر ذات الموضوع في العديد من

الاختام الأخرى . وفي ختم آخر من مدينة أور بأرض الرافدين نجد عشتار جالسة وقد باعدت ساقيها ليظهر عضوها الجنسي بارزا كاملا ، فاتحة ذراعيها في وضع من يدعو الى العناق ، وعن يمينها ويسارها سرطانان كبيران . يتكرر الموضوع نفسه في عمل فني يمثل ايزيس جالسة على خنزير بري (رمز آدونيس) وقد باعدت ساقيها بذات الطريقة . وعمل فني آخر من بلاد اليونان يمثل هيقات – أرتميس في شكل الدئبة وقد رفعت ساقها وبدا عضوها في شكله الانساني التام . وقد استمر هذا التقليد الفنّي الى عصر النهضة الأوروبي حيث نجد لوحة فنية ايطالية من مدرسة فيرونا تمثل فينوس هابطة من السماء في صدفة بيضاوية الشكل عارية فاتحة ذراعيها ومن مثلثها الانثوي البارز يشع النور ، وعن يمينها ويسارها ملاكان مجنحان .

الأم الكبرى ، اذن ، والالهة القمرية وكوكب الزهرة وربة الخصب والحياة ، هي أيضا ربة للحب الجنسي . كذلك كانت انانا السومرية وعشتار البابلية وعناة الاوغاريتية واستارت الفينيقية وايزيس المصرية وافروديت اليونانية . وفيما يتعلق بافروديت(٣٨) ، فإن وظيفة الحب الجنسي ، تبدو لديها أوضح من مثيلاتها ، لأنها اقتصرت على هذه الوظيفة وتركت وظائفها الاخرى . فهذه الالهة ، ذات الاسم الغامض الذي يعود الى أصول فينيقية ، كانت الهة للخصب والطبيعة والجنس ، ثم اقتصرت على الحب الجنسي بشتّى أشكاله . كانت افروديت تزرع الرغبة في قلوب الآلهة والبشر معا ، وكانت وراء كل علاقة حب تقوم في الأرض أو في السماء . منغمسة أبدا في سرير الجنس مع عشاقها من الآلهة ومن البشر أيضا ، متقلبة ، تغير عشاقها ، لا تثبت على حب ولا تركن لعاشق ، يتقدمها ابنها ورسولها ايروس (الرغبة) يلقي بسهامه الى قلوب المحبين ، سهام يلتقي عند حدها الحب والقتل ، الجنس والموت : هذه هي عشتار .

تحدثنا ملحمة جلجامش ، من وجهة نظر ذكرية محضة ، عن عشتار الجنس . فنجد عشتار وقد وقعت في حب البطل جلجامش العائد من معركته المظفرة مع وحش الغابة . ولكن جلجامش يرفض حب عشتار معددا خياناتها لعشاقها(٣٩) :

« على حبيب صباك ، تموز ، حكمت بالبكاء عاما بعد عام(٤٠) . أحببت طائر الشقراق الملون ، ثم ضربته فكسرت جناحه . أحببت الأسد الكامل القوة ، ثم حفرت له سبع مصائد . أحببت الحصان السباق في المعارك ثم قدرت عليه السوط والمهماز . أحببت

راعي القطيع ، من كان يذبح لك كل يوم جديا ، ثم مسخته ذئبا تعض كلابه ساقيه . أحببت بستاني أبيك ، من كان يجلب لك سلال التمر كل يوم ، ثم مسخته خلدا » .

وفي ترتيلة بابلية مهداة لعشتار ، من الألف الثاني قبل الميلاد نقرأ ما يلي(٤١) : « مباركة عشتار ،حبيبة البشر وعظيمة الآلهة . مكسوة بالحب والرغبة ، تفور حيوية وفتنة وشهوة . عذبة الشفاه وفي فمها الحياة . فظهورها ينشر البهجة والحبور . انها مجيدة وعلى رأسها تنسدل براقع العظمة . جسدها جميل وعيناها متألقتان ، وبيدها مقادير الأمور جميعا . مسكنها المودة والحنان ، ترعاهما أبدا . جذابة حقا ، فتنة للناظرين . لها الدعاء واسمها وحيد بين النساء . . . . » . وفي نص آخر تتحدث عشتار عن نفسها كسيدة للدافع الجنسي فتقول(٤٢) : « أنا من يدفع المرأة للرجل والرجل للمرأة . أنا من يزين المرأة للرجل ويزين الرجل للمرأة » .

وهي سيدة الحب الحر ، لا سيدة الحب الزوجي ، صنيعة الثقافة الذكرية . أرسلت زوجها تموز الى الجحيم(٤٣) وحررت نفسها من سلطة العالم الأسفل ، رمزا لتمرد الدافع الجنسي . فالدافع الجنسي لا يبحث حيا الا بتدمير أكبر مؤسسات الثقافة الذكرية قمعية ، مؤسسة الزواج الأحادي . وجنسانية عشتار ليست جنسانية رباط اجتماعي واقتصادي وأمني بل جنسانية ارتباط أصيل مع الطبيعة وقوانينها . من هنا كانت نساء بابل يمارسن ، في ظل الثقافة القمعية ، ذلك الدور العشتاري ، مرة واحدة على الأقل في الحياة . فكان على كل امرأة ، قبل أن تختص برجل واحد طوال حياتها ، أن تظهر أمانتها الأبدية لدافعها الجنسي الحر الأصيل ، وأن تمثل دورها كحاملة له بممارستها فعلا جنسيا غير مشخص ولا مرتبط بذكر معين . كانت المرأة(٤٤) البابلية تسكن معبد عشتار فترة قبل زواجها ، وتستسلم لأول رجل يطلبها للجماع في المعبد ، دون الحق في رفض أي متقدم لها ، وبعد انتهاء العملية ، تقبض منه أي مبلغ يقدمه لها . وهذا المبلغ يعطى هبة منها لعشتار ، توكيدا منها أن الفعل الجنسي الذي قامت به ، ليس فعلا خاصا بها ، وانما هو تلبية لنداء طبيعي كوني لا سيطرة لها عليه ولا تحكم لها فيه ، هو تمثيل لحركة الدافع الجنسي ، الحر ، الأعمى الطبيعي . ومن ناحية أخرى(٤٥) تكون بعملها هذا ، قد قدمت كفارة (العشتار) ، عن اختصاصها برجل واحد بقية حياتها . وكانت(٤٦) عادة البغاء المقدس هذه شائعة في معظم أنحاء آسيا الغربية من بلاد الرافدين الى سورية الى قبرص : واستمرت حتى القرن الثاني بعد الميلاد . ففي ارمينيا كانت العائلات النبيلة تعهد بناتها الى معابد الأم الكبرى

فيلتحقن بخدمة الالهة كعاهرات مقدسات سنوات عديدة قبل أن يخرجن للزواج وتكوين الأسرة . وفي فينيقيا كان على الفتاة قبل زواجها أن تقيم عند بوابة معبد استارت سبعة أيام لممارسة البغاء المقدس . وفي قبرص ، تروي المصادر اليونانية أن الملك سينيراس هو الذي أوجد الدعارة المقدسة في معابد استارت ، وكانت بناته أول عاهرات عشتار المقدسات .

هذا وتبلغ طقوس الجنس ذروتها في أعياد الربيع العشتارية ، عندما يحتفل العباد بعودة تموز من العالم الأسفل ، حيث تنطلق المواكب الهازجة من الهياكل الى الشوارع والساحات في فرح هستري مصحوب بشتى أنواع العربدة والسكر والرقص والممارسات الجنسية. وقد انتقلت هذه الطقوس الى بلاد اليونان . فنجد حفلات الجنس الجماعي(٤٧) تمارس في طقوس الهة الخصب الاغريقية ديمتر كما نجدها تمارس على نطاق واسع في أعياد ديونيسيوس .

وقد استمرت عادة البغاء المقدس قائمة في الشرق الأدنى الى ما بعد انتشار المسيحية . ويقال إن الامبراطور قسطنطين هو الذي أمر بهدم آخر معاقلها في أفقا (الواقعة في لبنان حاليا) ، حيث تم تدمير معبد استارت هناك .

عشتار الدمار

في ترتيلة بابلية لعشتار نقرأ(٤٨) : « انت من يفرق بين الأخ وأخيه . وأنت أيضا من يرعى الصداقة والمودة » . عند هذا الحد نصل الى قمة التناقض التام في شخصية الأم الكبرى . هي التي تجمع وتربط بالحب ، وهي التي تفرق وتفصل بالكراهية . هي الحب والخصب والرابط الجنسي الموحد ، وهي البغضاء والدمار والحرب ، هي الموت : « أيتها الجليلة ، يا سيدة المعارك . أنت الحروب ووشاحك الرعب . اسمك في كل مكان وسطوتك في كل أرض . أمامك يقف الآلهة في خشية ورهبة . رحماك يا سيدة القتال والمواقع . أيتها المتألقة ، يالبوة الآلهة . أيتها اللامعة يا مشعل السماء والأرض ، ونور البشر أجمعين . غضب المعارك أنت ، قوية لا يشق لك غبار . أي ايرنيني السامية ، أيها الأسد الشرس » .

وهكذا تتحول عشتار العذبة ، الرقيقة اللدنة ، المحبة المعطاء ، الأم ، تتحول الى لبؤة

وأمد ، الى سيدة للحروب والمواقع والرعب . وتصير الحسناء الحلوة المتقلبة في فراش اللذة ، سيدة مهولة مسيطرة على الآلهة أجمعين وعلى البشر . يخشى سطوتها حتى ابوها آنوايل اله السماء وكبير الآلهة . فنجده يختبيء في غرفته الثامنة ، اتقاء غضبها ، نقرأ في الواح بعل الأوغاريتية(٤٩) : « فأجابت عناة العذراء : سيهتم أبي ايل بالأمر ، من أجلي سيهتم أبي بالأمر . والا رميته الى الأرض كحمل صغير . وجعلت الدم يجري في شعره الأشيب . وفي شعيرات لحيته البيضاء . حتى يعطي بعل بيتاً كبقية الآلهة . فأجابها ايل من وراء غرفة السبع ، أجابها من داخل غرفته الثامنة : أعرفك عنيفة متهورة يا ابنتي . وأعرف أن لا راد لما تشائين . فماذا تريدين ، أي عناة ، أيتها العذراء » .

وتتحول سيدة اللذة التي قالت عن نفسها : « أنا العاهرة الحنون » الى شيطان مولع بالدماء والقتل . نقرأ عن عناة الاوغاريتية أيضا في نصوص بعل (٥٠) : « هي ذي تقاتل بضراوة . انها تذبح ابناء المدينتين . انها تصارع ابناء شاطىء البحر وتبيد أبناء مشرق الشمس . تحتها الرؤوس تتطاير كالنسور وفوقها تتطاير الأذرع كالجراد » . . « انها تخوض في دماء الأبطال حتى الركب . انها تغوص في دماء الناس الى العنق كبدها يتفجر ضحكا . وقلبها يمتلىء حبورا ، لأن في يدها راية الانتصار . ولأنها تخوض في دماء الأبطال وتغوص في دماء الناس » . . « تغسل يديها في دماء الجنود . وأصابعها في دماء الناس . وتجمع المياه وتغتسل ، بندى السماء ، بزيت الأرض ، بأمطار بعل راكب الغيوم ، تغتسل » .

يغيب القمر الساطع الأبيض ويحل الوجه المظلم القمر . تنتهي فترة الهلال المتزايد التي أعطت خصبا وحياة ، ويأتي وقت القمر المتناقص الذي يعقبه ظلام . والظلام رمز القوة السالبة ، رمز الدمار والموت . فيه ترتع العفاريت والاشباح وتسود قوى الشر . وفيه تنتصب عشتار السوداء خلفا لعشتار البيضاء ، تأخذ باليد ما أعطته بالأخرى ، ويغدو بطن الأرض الخصيب ، شدقاً فاغراً لا لتهام الموتى ، عتمة القبر الرهيبة . وبالكوارث والأعاصير والأوبئة والحروب ، يستعيد الرحم الخلاق ما أعطاه من حياة . فلا وجود للموت دون الحياة ، ولا وجود للحياة دون الموت . يحدثنا كتاب الموتى المصري عن ايزيس قائلا(٥١) : « سيدة الرعدة ، عشيقة الدمار ، ملتهمة بنارها ، متسلطة بحد السيف . لم يخلق منذ البدء لها نظير . قاتلة لا يقف أمامها أحد ، ولا يعقل الانسان برشده فعالها » .

وعندما يدير القمر وجهه المظلم ، يخلي الحب مكانه للبغضاء ، وترسل عشتار باحبائها

الى الموت ، حيث يحل القبر محل سرير اللذة . فهذه اانانا السومرية ، تصعد من عالم الموتى باحثة عن بديل لها هناك ووراءها تمشي عفاريت العالم الأسفل ، الى أن تلتقي بزوجها دوموزي ، فلا تجد أنسب منه لتلك المهمة(٥٢) : « انقضت عليه العفاريت وجرته من ساقيه . ثم ركزت اانانا أنظارها عليه ، ركزت عليه نظرة الموت . ونطقت ضده بالكلمة التي تعذب الروح . فبكى دموزي حتى ازرق وجهه . ورفع يديه الى السماء داعيا اوتو اله الشمس » . ترسل اانانا بزوجها الى الجحيم ، وهي التي منحته احلى ليالي الحب . لنستمع اليها في أنشودة أخرى تقول(٥٣) : « في الليلة الفائتة ، كنت أنا الملكة ، ألمع في كبد السماء ، كنت أنا الملكة أرتع في أرجاء السماء وأغني ، عندما التقاني . دوموزي السيد ، التقاني . وضع يده في يدي وعانقني » . ونظرة الموت تلك التي ركزتها اانانا على دوموزي ، نجدها أيضا في الميثولوجيا اليونانية ، عند الميدوزا ، تلك الالهة المرعبة التي تنبعث الأفاعي من رأسها بدل الشعر ، والتي تحول بنظرتها كل شيء حي الى جماد .

خصيصة الموت والدمار هذه ، تشترك فيها كل الهات الخصب القديمة . فهذه جيا ، أقدم أم كبرى أغريقية اله للموت والهة للحياة في آن(٥٤) . وهذه رحيا ، الأم الكريتية الكبرى(٥٥) ، الهة للخصب والتكاثر والفصول المتغيرة ، والنور السماوي ، والهة للعالم الأسفل أيضا . وفيما يتعلق بديمتر الهة الخصب الاغريقية فان نظرة أعمق من السطح الى حكايتها مع ابنتها بيرسفوني ، تدلنا على أنها كانت أيضا ربة العالم الأسفل(٥٦) . كانت بيرسفوني تلهو في الحقل عندما انشقت الأرض عن هاديس اله العالم الأسفل الذي اختطفها وغاص بها الى مملكته حيث تزوجها وجعلها ربة لعالم الموتى . ولكن أمها ديمتر ، نجحت بعد لأي في استعادتها للأرض ستة أشهر فقط ، كان عليها أن تعود بعدها الى مملكتها . واستقر الأمر على أن تمضي بيرسفوني نصف السنة في عالم الموتى ونصفها الآخر في عالم الأحياء . وفي الحقيقة ، كان أتباع ديانة ايلوسيس الديمترية ، ينظرون الى الالهتين على انهما الهة واحدة . وتؤكد هذه الحقيقة الأعمال الفنية المختلفة التي تمثل الأم وابنتها في تطابق كامل ، بحيث لا يستطيع الناظر أن يميز احداهما عن الأخرى .

ويبدو الجانب المدمر لدى أرتميس الاغريقية ، أكثر وضوحاً من زميلتها ديمتر . فأرتميس(٥٧) ذات الأثداء المتعددة وراعية الخصب والأمومة ، سيدة القمر وربة النور . هي أيضاً ربة الموت المفاجيء . من ألقابها : المدمرة . تحمل على الدوام جعبة وقوساً ترمي بهما البشر ، وتجلب بسهامها الأوبئة والأمراض للقطعان والماشية . وفيما بعد ، جردت أرتميس من نفسها

الهة آخرى هي هيقات : أرتميس – هيقات ، جمعت فيها خصائص الدمار والموت . كانت هيقات(٥٨) ربة للقمر وربة للموت . كانت عشيقة الدروب المظلمة وسيدة المصائر السوداء، بوابة الغرب ، معبر العالم الأسفل . يتقدمها كلبها الشرس ، وتحف بها جنيات الموت ، وصيفاتها المرعبات . من أتباعها ، الجوريا ، الشقيقات الثلاث (٥٩) واسمهن : الخوف والرعب والهلع ، يعشن عند حدود الليل والموت على شاطىء ، الغرب القصي . وإلى هذه الطبيعة الأنثوية المدمرة ، ينتمي أيضاً ، الجورغون الشقيقات المرعبات : اللواتي تندفع الأفاعي من رؤوسهن بدل الشعر ، وتبرز أنيابهن المسمومة في استعداد دائم للانقضاض. يظهر لنا نحت بارز من فيرجيا ، القرن السادس قبل الميلاد،أحدى الجورغونات فاتحة ذراعيها ،تسند كل ذراع إلى أسد منتصب ، فاغرة الفم يتدلى لسانها الطويل خارجاً ، أما الساقان فمتباعدتان تكشفان عن منطقة جنسية مظلمة غير متمايزة. وهكذا يتحول مثلث الأنوثة ، من رمز خصب وعطاء ومتعة ، إلى هوة مظلمة تبتلع الحياة . وإلى هذا الوجه الأنثوي الجهنمي ، تنتمي سكيلا الرومانية سيدة الدوامات المائية ، نجد هاتي عمل فني على شكل امرأة فتية نصفها الأعلى امرأة فاتنة ، ونصفها الأسفل ثلاثة من كلاب الجحيم الضاربة ، تجرها بدل الساقين . وفي عمل فني روماني آخر ، نجد فكرة التثليث تكرر في تمثيل هيقات ، فنراها جالسة في اطمئنان على هيئة امرأة حسناء ، ذات جسد واحد وثلاثة رؤوس وستة أذرع . بذراعين تحمل مشعلين ، دلالة نور القمر . وبذراعين تحمل غصنين ، دلالة الخصب،وبذراعين تحمل خنجرين رمز القوة التدميرية للدافع الجنسي الكوني : عشتار .

وإذا كان الوجه المضيء ، للأم الكبرى ، قد منح الأرض خصباً وحياة ، فان الوجه المظلم يرسل على الأرض عواصفه المدمرة في أواسط الصيف فتقضي على الحصاد وتبيد المزروعات . لهذا اعتاد الأغريق والرومان . اقامة طقوس خاصة في اليوم الثالث عشر من شهر آب ، من شأنها استرحام هيقات لتكف غضبها وسخطها وتترك مزروعاتهم في سلام . وقد تابعت الكنيسة الكاثوليكية احتفالها بذلك اليوم ، في عيد صعود السيدة العذراء(٦٠) . وتكشف طبيعة الأدعية الموجهة للسيدة في ذلك الاحتفال ، عن عمق الرابطة بين اليومين ، حيث يوجه مسيحيو ايطاليا اليوم الأدعية نفسها لمريم العذراء لتمنع عواصف الصيف المدمرة عن حقولهم ، وتدع الثمار تينع في سلام .

وقد عثر حول الحجر المقدس الذي يمثل استارت السورية ، في بعض الهياكل(٦١) ، على مئات الهياكل العظمية لأطفال القرابين ، الذين قدموا أضحية للالهة القاسية . وكذلك الأمر

عند الهة القمر في اوروبا السلتية ، حيث كانت كاهنة الالهة تنفذ القتل بيديها على الضحية فتقطع رأسها ، ويترك دم الضحية يقطر في اناء خاص . وقد تم العثور على اناء من هذه الأواني ، وهو الآن محفوظ بمتحف كوبنهاجن وعليه رسم كامل لتلك الطقوس .

وحتى افروديت الرقيقة ، لم تنج من هذا الجانب المدمر . فنراها في بعض الاعمال الفنية تلبس عدة الحرب الكاملة(٦٢) . وهي التي قتلت حبيبها آدونيس ، بصورة غير مباشرة . فالخنزير البري الذي افترسه ، هو نفسه الخنزير البزي ، رمزها الدائم . وبذلك يكون آدونيس المسكين ، قد لقي مصرعه من قبل الجانب الخفي المدمر لحبيبته ممثلا بخنزيرها المفترس .

ولعل هذاالجانب المدمر ، هو كل ماتبقى في أذهاننا من صورة الأنثى . فهي طاقة عمياء، ميجب لجمها باستمرار ، وهي قوة غامضة عصية على الفهم ، وهي شر لابد منه . وفي بلادنا ، استمرت صورة عشتار المدمرة ، في الخيال الشعبي ، من خلال الشخصية التي يعرفها كل طفل ، الا وهي أمنا الغولة ، فهل خطر ببال أحد أن يسأل ، كيف تكون هذه المرأة القاتلة مصاصة الدماء في الوقت نفسه : أمنا .

كـيدة للحياة ، مثلت عشتار الدافع الجنسي الطبيعي في مساره الطبيعي . وكـيدة للموت ، مثلت عشتار الدافع الجنسي ، وقد احبط وارتد متحولا إلى طاقة تدميرية هائلة .

عشتار — العذراء :

« العذراء تلد ابناً ، والثور يتشر » . . صرخة معروفة في معابد الخصب الكنعانية ليلة عيد الميلاد الأدونيسي . والعذراء هنا ليست الا الأم السورية الكبرى استارت ، أو انانا ، أو عشتار ، أو عناة . والابن المولود الألهي ، ليس إلا آدونيس أو تموز أو دوموزي . أما العذرية ، أكثر صفات الأم الكبرى تميزاً ، فهي الورطة التي لم يجد لها آباء الكنيسة الأوائل تفسيراً فأخذوها بمعناها الحرفي اللاحق ، وكان الحبل بلادنس ، وكانت مريم العذراء ، أماً للمسيح بلا صلة جنسية مع أحد .

كان لقب العذراء لصيقاً بالهات الخصب جميعاً على الرغم من انهماكهن الدائم بالفعل الجنسي ، وعلى الرغم من طقوس الدعارة المقدسة المرتبطة بعباداتهن . فهذه ربة الحب السومرية أنانا تدعو نفسها بالعذراء(٦٣) : « أنا العذراء سأتزوج المزارع . الفلاح الذي يزرع النباتات ويعطي الغلال الوفيرة » . وها هو ذا أخوها إله الشمس يدعوها بالعذراء أيضاً في النص نفسه « أي اخناه عليك بالراعي الكثير الانعام . أنانا أيتها العذراء ، لماذا تعرضين عن الراعي ؟ » . وفي نصوص بعل الأوغاريتية ، نجد الاله بعل حبيب عناة ، يلتقي بها ويقوما بفعل الحب

آلاف المرات(٦٤) : « بتوق شديد أمسك بفرجها، وبتوق شديد أمسكت بقضيبة . عليان بعل ، قام بفعل الحب آلاف المرات مع العذراء عناة » . وارتميس اليونانية كانت تدعى بـ « فيستا » والتي تعني العذراء(٦٥) . وكالهة قمرية ، كانت النار الدائمة في معابدها توقد وتخدم من قبل كاهنات كن يدعون أيضاً بالعذراوات ، على الرغم من أنهن أعتبرن دوماً زوجات الملك(٦٦) .

وفي الحقيقة نستطيع تقديم تفسيرين لعذرية عشتار ، البغي المقدسة . الأول مادي فيزيولوجي ، والثاني ثقافي ، يرتبط بشخصية عشتار القديمة ، السابقة على الحضارة الذكرية . فيما يتعلق بالتفسير الأول(٦٧) لقد اعتقد الأقدمون أن تكوين الجنين في رحم الأم ، يحصل بتأثير عنصرين اثنين ، الأول دم الحيض عند المرأة ، والثاني المادة المنوية للرجل . وقد لاحظوا أيضاً أن دماء الحيض عند الانثى العذراء، والمرأة حديثة الزواج ، هو أغزر منه لدى المرأة المتقدمة بالسن والمتعددة الأولاد ، من هنا ربطوا بين عزارة الحيض وتكوين الجنين السليم القوي . فكانت عشتار عذراء أبدية ، ذات قوة أخصابية دائمة لاتنضب ولايصيبها نقصان .

فيما يتعلق بالتفسير الثاني ، يمكننا القول إن عذرية عشتار هي أنوثتها الكونية الخالدة التي لا تبلى مع الزمن ولا تنضب بتعاقب الازواج والعشاق ، فهي غضة أبداً ، متجددة أبداً ، منبعاً أزلياً للدافع الجنسي الذي لايؤخره زواج ، ولاتنقصه علاقة محددة . وبكارتها القائمة رغم كل فعل جنسي ، هي رمز لسيادتها التامة على جسدها ، فهي دائماً جديدة ، ودائماً على استعداد لعطاء جسدها ، بكراً . جسد لم ينل منه جماع ، ولم يذهب برونقة ذكر . وكعذراء ، لا ترتبط عشتار بزوج ، ولا تدخل بيت الزوجية الذي يأسر المرأة ، ويعطي قيادها لرجل بعينه . وكعذراء تبقى « السيدة » . سيدة مطلقة . تملك جسدها وتملك نفسها . تسيطر ولا يسيطر عليها أحد . تعطي ، ولا يرغمها على العطاء أحد . وكعذراء تبقى بكارتها رمز الدافع الجنسي ، المتدفق كنهر أزلي لاينضب ، ولا تحتوي ماءه بحيرة .

عشتار — خصم الذكورة

من التفسيرات المتأخرة لعادة الختان الشائعة لدى شعوب الشرق الأدنى ، قديمها ، وحديثها . أن الأصل في هذه العملية ، هو تحقيق النظافة والطهارة الجسدية بازالة ذلك الجزء الزائد من عضو الصبي وهو صغير . إلا أن التوكيد على الختان كرمز ديني كبير ، كما هو الأمر لدى أتباع الديانة الموسوية ، والطقوس المرافقة له لدى اتباع ديانات أخرى ، تثير الكثير

من علامات الاستفهام حول أصول هذه العادة وجذورها . فحتّى يومنا هذا ، ترافق ختان الصبيان في سورية ، طقوس واحتفالات ، لا يبررها ذلك التفسير السطحي للعملية . إن المبالغ الطائلة التي تنفقها الأسر الفقيرة في سورية إلى يومنا ، في حفل الختان ، والرقص والموسيقى والغناء وتوزيع الطعام في تلك المناسبة ، ليست أبداً ابتهاجاً بنظافة الطفل وحصوله على عضو متناسب جميل الشكل . بل هي بقايا طقوس منسية ، تقادم عليها العهد ، فمضى مضمونها وبقي منها الشكل .

وفي الحقيقة . ليست عملية الختان ، إلا رمزاً لتضحية الرجل بعضوه الجنسي كاملا للالهة الدموية عشتار ، الهة الحياة والموت ، الخصب والجدب ، الحب ونفيه . وليس اقتطاع جزء زائد من العضو الا فدية لبقيته ، وفعلا طقسياً ، يظهر طاعة العبد ، وخضوعه لمشيئة الأم الكبرى ، وليست احتفالات الختان ، إلا صورة مهزوزة عن احتفالات الأم الكبرى ، عندما كان العباد في موجات الوجد الهستيرية يقطعون قضبانهم ويرمون بها عند أقدام الالهة العظيمة . وليس الرجال المختونون ، إلا صورة مصغرة عن كهان عشتار المخصيين ، وسدنتها الذين دفعوا رجولتهم ثمناً لقربها والتبرك بخدمتها وعبادها المخلصين الذين اقتفوا أثرهم ونسجوا على منوالهم .

لم تكن عشتار لتقبل في خدمتها الا المخصيين من الذكور ، ولم يكن يرتع في معبدها الا الخصيان من الغلمان . نقرأ في أسطورة اله الطاعون البابلية(٦٨) أن اله الاوبئة الفتاكة ينطلق في رحلة تدميرية فيقضي على عدد من المدن ، الى أن يصل الى ايرك مدينة عشتار التي يصفها النص بأنها : « مدينة البغايا المقدسات والغلمان والخصيان ، حيث معبد عشتار بما فيه من مخنثين نالت عشتار من رجولتهم » : كما تحدثنا المصادر اليونانية والرومانية(٦٩) عن الكهان الخصيان ، في معابد عذراء الخصب أرتميس ، وعن مواكب كهان سيبيل الخصيان ، الهازجة في شوارع رومة ، بألبستهم المزركشة ورؤوسهم الحليقة وأنغامهم الصاخبة . ثم . . أليس نذر رهبان المسيحية أنفسهم للطهارة الجنسية ، هو نوع من الخصاء ، يقدم قربانا لسيدة العذراء ، قمر الكنيسة ؟

ان الاتحاد بالروح الانثوية الكونية ، يتطلب من المتقرب ، المرور بعدد من الطقوس الادخالية ، لعل أهمها تقديم ذكورته ، قربانا على مذبح الالهة . ومن غريب الأمور ، أن يكون كهان عشتار أطهارا لا يقربون الفعل الجنسي ، وأن تكون كاهناتها عاهرات مقدسات منغمسن أبدا بالفعل الجنسي . لغز محير لا يمكن تفسيره الاعلى ضوء الصراع بين

الثقافتين الذكرية والانثوية . لقد وضع الذكر ، بعد قضائه على مملكة الانثى ، مختلف أنواع القيود على جنسانيته وجنسانية المرأة . فهل يمثل فعل الخصاء انتقاما من جنسانية الرجل ، فارض القيود والحدود ، واحياءاً لجنسانية المرأة ، الممثلة للدافع الجنسي الطبيعي ، الحر ، الطليق ؟ ألا ينتصب تمثال عشتار في معابدها مطالبا بكفارة من الرجل على ما قدمت يداه ؟ ألا يقدم الرجل عضو إخصابه ، تعبيرا عن تحريم فرضه على نفسه ، وانتقاما من وضع حبس جنسانيته في قمقم ، لا تجد متنفسا لها الا من خلال الزواج الاحادي ، أبدع ما أنتج الذكر من مؤسسات قمعية اليس الطقس بأكمله دافع هدم موجه نحو الذات ، منبعث عن كف مديد واحباط شديد ؟ اليس مطلب عشتار ، تعبيرا عن دافع هدم دفين في ذات الانثى ، موجه نحو الخارج ، نحو مبدع الأنظمة وشارع القوانين ؟ أليست نوبات وجد الرجال في أعياد عشتار ، بثوران رغبة لم تجد لها متنفذا الا باتحاد صوفي مع الانثى الكونية ، اتحاد لا يجد أداته في فعل جنسي مشخص بل بفعل روحي مجرد ، فعل روحي يتطلب التضحية بالرغبة وأداتها معا .

في أعياد الربيع المشتارية (٧٠) تمتلىء معابد الأم السورية الكبرى بالوافدين من جميع الأقطار . وعندما يبلغ الاحتفال أوجه وتتملك النشوة الدينية نفوس العباد ، يندفع عدد لابأس من الشباب في نوبات الوجد الطاغي ، فيخلع واحدهم عباءته ويستل أحد السيوف الموضوعة لذلك الغرض ، ودونما تردد يخصي نفسه ، ويركض صارخا في شوارع المدينة لا يلوي على شيء ، حاملا أجزاءه المفصولة الدامية في قبضته الى أن يرميها أمام أحد البيوت في نهاية جريه المجنون . وهنا يتوجب على صاحب الدار أن يدخله ويعنى به ، ويقدم له ، من ثم ، ثوبا نسائيا يرتديه بقية حياته . وعندما تهدأ صنوج ودفوف الاحتفال ، وتمضي نشوة الوجد ، يصحو الفتى ليعرف أن عشتار قد سلبته رجولته ، والحقته بجيش الخصيان . والى أن يحين موعد الاحتفالات القادمة ، تهيء عشتار نفسها لالتهام مزيد ومزيد من القضبان .

وفي أعياد سيبيل بآسيا الصغرى ، وبعدها في رومه ، تتخذ الاحتفالات الربيعية شكلا مشابها(٧١) ؛ ففي اليوم الثالث للاحتفال ، ويدعى بيوم الدم ، عندما يبلغ هياج المحتفلين أوجه ، وتأخذ الموسيقى المجنونة مداها ، يتقدم الرهبان الجدد ، فيخصون أنفسهم أمام تمثال الأم الآسيوية الكبرى ، المنتصب ، ويلقون بأعضائهم المفصولة تحت قدميها . وربما شاركهم في ذلك عدد من المحتفلين . وعندما ينتهي الطقس ، تجمع القضبان المفصولة

وتدفن تحت التراب ، في حجرة سفلية مقدسة تحت معبد الالهة » . وعادة الدفن هذه ، ما زالت متبعة في سورية حتى اليوم ، اذ يقوم أهل الصبي بدفن غلفته المفصولة بعد الختان ، بعيداً في الفلاة .

وهذا الموقف العدائي من ذكورة الرجل ، يتجلى حتى في علاقة عشتار بحبيبها . فهذه سيبيل(٧٢) ترمي حبيبها آتيس بنوبة جنون تدفعه الى اخصاء نفسه تحت شجرة الصنوبر الخالدة الخضرة ، رمز الأم الكبرى . ورغم أن ايزيس لا تقف من أوزوريس، مثل هذا الموقف الواضح ، ولكنها(٧٣) « تفشل في العثور على قضيبه المفصول ، بعد أن قطع أخاه سيت جسده الى أربع عشرة قطعة وزعها في مختلف الجهات » ولعل قيام ايزيس فيما بعد بنحت قضيب ومضاجعته ، هو رمز لاكتفائها بنفسها ، عن الذكر ، ومقدرتها على الاخصاب الذاتي دونه . وقد فعلت أم آتيس الشيء نفسه ، اذ حملت به بعد أن وضعت بين ساقيها غصنا من شجر الوز .

ولعل الخرافات الاغريقية المتعلقة بالنساء الامازونيات ، تنتمي لهذا العالم الانثوي المعادي . فشعب الامازون في الأساطير الاغريقية(٧٤) ، يتألف من النساء المحاربات فقط ، وقد قدمن ، أصلا ، من منطقة القوقاز ، وشكلن عدة مدن وثنية . ولم يكن أولئك النسوة ليحتفظن من مواليدهن الا بالبنات ، أما الذكور فكن يقضين عليهم في المهد . وفي كل عام كن يرتحلن الى بعض المناطق المجاورة للتزاوج المؤقت مع الرجال ويعدن الى بلادهن وقد اشتركن في حروب طروادة ، كما شن عليهن الحرب البطل الاسطوري تيسيوس والبطل هرقل الذي يقال إنه قتل مليكتهن . ولعل الحركات النسائية الشوفينية التي ظهرت مؤخرا في الولايات المتحدة وبعض مناطق أوروبا الغربية ، ليست الا تبديا جديدا لتلك العدوانية الانثوية في مجتمع بلغت فيه القيم الذكرية مداها الأقصى . فحركات الـ Femininest في الولايات المتحدة تدعو عضواتها الى الاستغناء جنسيا عن الرجل وتنمية الحب الجنسي المثلي والسحاق .

هذا وتستطيع الثورة على عشتار — خصم الذكورة ، ادى العديد من القبائل البدائية . ففدى قبائل الوينيبالنو (٧٥) . يسود الإعتقاد أن ظهور القمر في حلم الرجل ، دلالة على أمر موجه من إلهة القمر لذلك الرجل بضرورة التضحية بذكورته . وعندما يستفيق من نومه ،

كان ينضم إلى زمرة الكاناديي ، وهم مجموعة من الرجال يلبسون ثياب النساء ويقومون بالأعمال المنزلية ، وربما أتخذوا لأنفسهم أزواجاً من الرجال .
وهكذا تغدو عشتار ، سيدة للحب المحبط ، بعد أن كانت سيدة الحب المطلق . الوجه الثقافي للدافع الجنسي ، مقابل الوجه الطبيعي له .

عشتار سيدة الحيوان

لم يكن تنظيم المجتمعات الذكرية الجديدة ليتم إلا بالقطيعة التامة مع الطبيعة ، الأم . وكانت السيطرة على المرأة من قبل الرجل ، نموذجاً مصغراً لسيطرته الأكبر على المحيط الطبيعي ، وتساميه . ولكن المرأة ، بقيت في أعماقها وفية لتركيبها البدئي كجزء متحد بالطبيعة ، لا منفصل عنها ولا متسام عليها . بقيت وفية لغرائزها الأصلية وميولها الفطرية ، خاضعة لمبادىء الطبيعة وشرعها . بقيت المرأة ، العاطفة الدافئة في مقابل المنطق البارد ، الأمومة الحانية مقابل الأبوة المتسلطة ، الحب مقابل العقل ، الحدس مقابل الرياضيات ، الجنس مقابل التصعيد : الإيروس مقابل اللوغوس . وعندما ظهر الأبطال الشمسيون يقارعون التنين ، بقيت آلهة القمر راعية الحيوان . ففي مقارعة التنين رمز لانفصال الرجل وترويضه لكل ماهو فطري وطبيعي ، وفي رعاية الحيوان ، رمز وفاء لكل ما هو فطري وغريزي وأصلي . صرع الرجل تنينه وبنى فوق رفاته الأنظمة والقوانين والشرائع ، وبقيت المرأة مع حيوانها ، بقيت جزءاً من حكمة الطبيعة المتدفقة أبداً وأزلا . قمع الرجل جنسانيته ووظفها لخدمة الحضارة . وبقيت المرأة لصيقة بجنسانيتها ، بقت حيواناً جميلا متمرداً لم يسقط في شباك ثقافة الرجل إلا ظاهراً وشكلا ، بقيت رمزاً للدافع الجنسي ، الطليق ، الحبيس ، والمستعد للإنقضاض .

لهذا كله ، كانت عشتار تتبدى شكلا في أبهى هيئة إنسانية ، وتختفي ، مضموناً ، خلف قناع حيواني . فكانت إيزيس هي البقرة ، وأرتميس هي الدب وسيبيل هي الأسد وأستارت وافروديت هما الخنزير البري . وتؤكد الأعمال الفنية على هذه الطبيعة الحيوانية لعشتار . فبينما نجد الآلهة الذكور في حالة مواجهة وصراع مع الحيوانات نجد عشتار في حالة وئام وسلام معها ، ونجد الحيوانات خاضعة مستسلمة دونما حاجة إلى عراك أو نزال . ففي ختم سوري ، نجد إلهة الخصب العارية تقف على تيس . وفي كثير من الأختام البابلية نجد عشتار وقد وقفت عارية ، أو نصف عارية وسط حشد من مختلف أنواع الحيوان . وفي

تحت بارز من أوغاريت ، نجد عناة عارية الصدر تمسك بيديها حزمتين من أوراق النبات ، وعن يمينها ويسارها تيسان يشبان على أقدامهما الخلفية ، وفي نحت آخر نجدها عارية تماماً فوق أسد وقد أمسكت بيديها أيضاً حزمتين من النبات . وفي نحت روماني نجد أرتيمس المجنحة تقبض على أسدين ، وفي نحت روماني نجد أفروديت فوق أوزة طائرة . وفي نحت حثي نجد إلهة الخصب تمتطي أسداً ، وكذلك سيبيل التي تمثلها كثير من الأعمال الفنية فوق عرش يحمله الأسود وهذه مريم العذراء ، مازالت في إحدى كنائس سويسرا تقف على تنين .

ومن الرموز الحيوانية اللصيقة بعشتار ، رمز السمكة . فأعماق المحيطات المعتمة ، تقابل السماء المظلمة . والسمكة السابحة في البحار ، كالقمر السابح في السماء السوداء ، هي الأكثر تعبيراً عن الدوافع والغرائز الطبيعية المكبوتة . ولذا كانت عشتار سيدة السماوات وسيدة البحار أيضاً . فعشيرة الكنعانية كانت تدعى دوماً بسيدة البحار (٧٦) . وإيزيس كذلك(٧٧) وتبعتها في ذلك مريم العذراء التي دعيت بنجمة البحر (٧٨) .

وفي شكلها السمكي كانت عشتار البابلية تدعى بعشتار دبركيتو ، وتمثلها بعض الأعمال الفنية على هيئة أمرأة نصفها الأعلى إنساني وأسفلها ذيل سمكة . كما عبد الكنعانيون أيضاً عشتارهم في هيئة الدبركيتو (٧٩) . هذا وقد استمرت عشتار السمكة في الخيال الشعبي ، من خلال الحكايات الخرافية الخاصة بحوريات البحر .

عشتار ــ سيدة الشفاء

ومن الرموز الحيوانية الأخرى اللصيقة بعشتار أيضاً ، رمز المحبة . فمنذ أغوت الحية حواء ، وحواء أغوت آدم ، وسقط الإثنان في الخطيئة الجنسية . ومنذ ذلك الوقت والصداقة قائمة بين عشتار والحية . أمر الإله الزوجين ألا يأكلا من الشجرة ، شجرة الحياة التي غرسها في وسط الجنة (٨٠) ، ولكن الحية تسلقت شجرة الحياة (رمز عشتار) وزينت لهما ثمرها ، فاكتشف كلا منهما جسد صاحبه . فازت عشتار ، وسقطت شريعة الذكر . تظهر الأعمال الفنية هذه الصلة بين الآلهة والحية . ونكاد لانتصني ألهة خصب لم تقترن بالحية . فهذه رحيا في أشهر تمثال كريتي والأفعى تلتف صاعدة من وسطها إلى ذراعيها إلى رأسها . وهذه إيزيس تصاحبها الأفعى في عدد كبير من الأعمال الفنية ، وهذه الأم السورية الكبرى في تمثال روماني والأفعى تلتف حول جسدها . وفي أعمال كثيرة نجد الحية وقد ألتفت

حول الإناء الفخاري ، رمز عشتار . وفي شكل الأفعى ، كانت عشتار ربة الشفاء والطب . فمن غير ربة الحياة تصلح أن تكون ربة للشفاء أيضاً وقد استمر رمز الأفعى والإناء إلى يومنا هذا رمزاً للطب . نراه يومياً على باب كل صيدلية وتطالعه في كل وصفة طبية ، دون أن نعرف له أصلا . ومن ناحية أخرى أعتقد الأقدمون أن الأفعى خالدة لاتموت ، وقد سماها العرب حية إشتقاقاً من الحياة ، وتمت المقارنة بين ولادة القمر جديداً كل شهر ، وولادة الحية جديدة كلما بدلت جلدها ، فصارت رمز الحياة المتجددة لآلهة الحياة المتجددة . وإلى يومنا هذا يعتقد الكثيرون ، شرقاً وغرباً بالقوة الشافية لتماثيل السيدة مريم العذراء ويروون الخوارق عن قدرة العذراء على شفاء الأمراض المستعصية .

عشتار — سيدة الغيبوبة

يدعو التنظيم الذكري للمجتمع ، أفراده إلى نسيان ذواتهم الفردية والإنخراط في حركة الجماعة ، يدعوهم إلى تضحية ميولهم الفطرية ورغباتهم الطبيعية لصالح التنظيمات الحضارية ، إلى قمع الجسد وبعث العقل ، وجعل الجسد آلة إنتاج لا أداة متعة . ولكن الجسد يبقى وفيا لمبادئه الأولى . وتبقى عشتار ربة الجسد . تحت المرأة عن نمط الإنتاج الجديد . تاركة للرجل عالماً لايمت لها بصلة ، عالم التنافس والتناحر والحروب والإمبراطوريات وتكديس الثروات الخاصة ، عالماً جعشتارياً لاتفهمن أركانه إلا على أشلاء الفرد المستلب . ولكن روحها القديمة التي تخللت المجتمعات الأمومية استمرت في عشتار ، واستمر الرجال والنساء يرون في عشتار ، سعادة غابت ، وفرحاً مات ، وجسداً ألقي في القيود .

تدعو عشتار الجسد فيلعب ، لا لإنتاج ولا لبناء . وتدعو الحواس فتسكر وتنتشي لا لهدف ولا لغاية . فأعيادها رقص حتّى العياء وسكر حتّى الإفراط وموسيقى مجنونة تذهب الصحو والفكر وتترك الجسم يفيض بمخزونه الطبيعي مسترجعاً إيقاعه الفطري ، متحداً ثانية بأمه الأرض التي منها قد سلب .

إن قراءة ماكتبه الأقدمون في وصف الأعياد الديونيسية ، وريثة كل الإحتفالات المشتارية عبر التاريخ ، تعطي صورة واضحة عن الإنفلات الإنساني من كل قيد أو رابط ، في محاولة فاشلة لإستعادة ذكرى ما ، كامنة في خافية البشر .

وقد جمع بعض دارسي الأسطورة (٨١) أدلة تثبت أن أتباع الديانات المشتارية كانوا

يتعاطون أنواعاً مختلفة من المخدرات القوية ، أعتقدوا أنها من طبيعة غير أرضية ، وأن روح الإله تحل فيهم من خلالها وتنقلهم إلى العوالم العلوية .

عشتار المعذبة

ولكن الفرح في الأعياد ، ليس إلا محاولة فرح ، والسكر ليس إمتاعاً بل نسياناً ، وتغييب الحواس ، ليس تلذذاً بل هرباً . ويغدو الطقس بأكمله ، محاولة محبطة لإنسان محبط ، وتبقى طقوس التفجع السابقة لطقوس الفرح ، أكثر أصالة وتعبيراً عن الشرط الإنساني . تبلغ الأعياد المشتارية قمتها في اليوم الثالث المعروف بيوم الدم (٨٢) . فبعد ساعات من الصراخ والعويل ولطم الخدود ، حزناً على زوج الخصوبة الغائبة ، يتقدم الكاهن الأكبر ويحدث في ذراعه جرحاً كبيراً تتدفق منه الدماء كالنوافير ، وعندما تعلو الموسيقى ، يستل الندابون سكاكينهم ويبدؤون بتجريح أجسامهم . وكلما إزداد تدفق الدماء ، إنتابت الحمى عباداً جدداً للإنخراط في الطقس ، حتى تغطي الدماء كامل المذبح والشجرة المقدسة المنتصبة قربه . وعندما ينصرم النهار ، يكون المحتفلون قد أفرغوا كل مافي خافيتهم من نوازع تدميرية ضد أنفسهم ، وكل رغبات غير معقولة في إيذاء أنفسهم . وفي هدأة الليل يعلن الكاهن الأكبر عودة روح الخصوبة الميتة من العالم الأسفل . فتنتعش الأجساد التي أدماها التعذيب ، وتشرق النفوس أملاً في الصعود مع الإله إلى عالم أفضل في ملكوت السماء .

وهكذا ترتبط عبادة عشتار بالنوازع المازوكية عند البشر ، حيث ترتد الدوافع الطبيعية المحبطة إلى منشئها محدثة نوازع عدوانية ضد الذات ، ورغبة في الإنتقام من جسد مكبل لايقدر على الإنطلاق ، ونفس مستلبة متغربة في مجتمع التسلط والقمع الذكري .

عشتار الغامضة

تدعو الشمس إلى التفكير المنطقي الصاحي ، أما القمر فيدعو إلى الإلهام الذي يهبط فجأة ، دونما تصميم أو تفكير . يتلمس الرجل طريقه للمعرفة بالتأمل العقلي المنطقي . أما المرأة فتلتمس طريق الإحساس والغريزة والكشف القلبي . طريقان لفعالية الإنسان العقلية ، أطلق عليهما التصوف الإسلامي إسم المعرفة للأول والعرفان للثاني . فالمعرفة هي فعالية العقل المنطقي الفلسفي ، والعرفان هو فعالية القلب ، تسير المعرفة بخطى بطيئة منتظمة ، من

المقدمات إلى نتائجها . أما العرفان فيضيء العقل والنفس في ومضات مفاجئة ، تشتعل وتنطفيء ، كما أشتعلت ، دونما تدخل واع وإرادة فردية ، كأنما تصدر عن قوة إلهية خفية . قوة رآها الأقدمون في عشتار ، الروح الإنثوية الكونية ، ربة الخفايا ، وسيدة الرؤى والمعارف السرية ، إلهة القلوب وملهمة العقول ، خافية الإنسان المعتمة عتمة السماء الليلية ، المضيئة إضاءة القمر الغامض . قوة دعاها الإغريق « صوفيا » الأنثى الخالدة ، حكمة الغريزة لاحكمة المنطق ، ودعاها المصريون « معات » أي الحكمة ، التي هي إيزيس ، حكمة الطبيعة لاحكمة السيطرة على الطبيعة .

وكسيدة لليل والعوالم الخفية الغامضة ، كانت عشتار سيدة للسحر ، فبالسحر يسخر الإنسان كل القوى الما ورائية ويستخدمها . وفي شكل إيزيس المصرية ، بلغت عشتار قمة فعالياتها السحرية . وكانت كاهناتها صلة الوصل بين الإنسان وعالم الغيب ، فبسبب التركيب العشتاري المرأة ، كانت أقدر على التوسط مع العوالم المستورة . وحتى في ديانة أبولو الإغريقي ، أكثر آلهة الشمس صحواً ، بقيت كاهنة معبد « دلفي » تتلقى وحي الآلهة حتى نهاية الحضارة الإغريقية .

وعند انهيار التيارات العشتارية ، تحولت إلى ديانات سحرية ، وتحولت كاهنات الأم الكبرى إلى ساحرات ، بعد أن غاب الوجه المضيء للقمر ، وحل محله على الدوام وجهه المظلم ، وارتفع الشيطان معبوداً في عصور أوربا الوسطى ، حيث أنفقت الكنيسة جل وقتها لمطاردة الساحرات واحراقهن وتتبع طقوس الشيطان (٨٣) التي كانت تقام في منتصف الشهر القمري عند تمام البدر . ولم يبق لنا من عشتار إلا وجهها الكالح ، كساحرة شريرة وغولة تسرق الأطفال ومصاصة دماء . وتحدثنا المراجع الإسلامية عن هذا الهبوط فنقرأ عن « العزى » عشتار العرب في كتاب الأصنام لابن الكلبي (٨٤) : « وبعد أن جاء الاسلام أمر الرسول خالد بن الوليد أن يهدم بيت العزى ويقطع سمراتها الثلاث (والسمرة شجرة شوكية ضخمة) فقطع الأولى ثم الثانية فلم يجد شيئاً ، فلما قطع الثالثة خرجت عليه امرأة حبشية عريانة مولولة . نافشة شعرها ، واضعة يدها على عاتقها ، تصرف بأنيابها وخلفها سادنها يقول : أعز اغضبي بعض غضباتك . ولكن خالداً لم يأبه له وقتلها وقتل سادنها .

ولقد ساعد القمع الاجتماعي والسياسي ، والاحباط الجنسي ، في المجتمعات الذكرية ، على مزيد من الالتحام بالروح العشتارية . وكان رفض التصعيد الجنسي باتجاه الفعاليات

العقلية والبناء الاجتماعي دافعاً التوجه نحو الأنثى الكونية ، ربة الفعاليات الطبيعية ، لا الفعاليات التصعيدية ، والتوحد معها في خبرة جنسية ودينية في آن . جنسية في جوهرها ، ودينية في شكلها . خبرة تمد القلب بمزيد من العرفان والفهم المشتاري ، نقيض المنطق ، وتمد الروح بوعد الخلود . فكانت ديانة عشتار ، أول مختبر نشأت فيه الخبرة الدينية الصوفية . وإلى ذلك العالم الغامض ، عالم الرؤى والالهام القلبي ، تنتمي ربات الشعر عند اليونان ، وجنيات وادي عبقر ، ملهمات شعراء العرب ، وكل الملهمات الأرضيات اللواتي صنعهم خيال الأدباء والشعراء ووضع فيهن ما استطاع من خلات عشتارية . وبذا حصل كل منهم على عشتاره الصغيرة الخاصة بعد أن هبطت الأم الكبرى عن عرشها .

ومن الغريب ، أن الدراسات العلمية الحديثة ، قد أثبتت وجود صلة ما ، بين بعض الظواهر فوق الطبيعية ، وتحركات القمر . فقد وجد العالم السوفييتي (٨٥) صلة قوية بين مقدرة الانسان على التخاطر والقمر . فانتقال الأفكار من شخص إلى آخر دونما واسطة مادية يغدو أقوى بكثير عندما يكون القمر بدراً .

عشتار ــ سيدة الجنون

السكرة والمخدر والغيبوبة والرؤى السحرية وحكمة المعارف السرية والكشف الالهي الذي يأخذ صاحبه عن هذا العالم ، كلها مقدمات للانفصال الكلي عن الواقع . والروح الالهية التي تحل في العبد قد تأخذه معها في رحلة لاعودة منها ، حيث يغدو الفصام المؤقت فصاماً دائماً ، فيتخل الفرد نهائياً عن هذا العالم ، قبل الوقت الموعود ، ويلتحق بالعوالم العلوية . لذا كانت عشتار أيضاً ربة الجنون ، وحكمتها السرية قد تضيء العقل حتى خباله ، والاتحاد بها قد يغدو مستحيلا دون هجر كلي للواقع الذي جعلنا نهرب اليها . فبالجنون يسوي الفرد حساباته مع العالم ، ويلغي ، مرة واحدة وإلى الأبد كل مصادر الألم الأرضية ، منتشياً في عوالم علوية لاسيطرة لمخلوق أرضي عليها . إن صرخة الحلاج الشهيرة : « أنا الحق » ليست إلا خلاصة تاريخ طويل من محاولات الانعتاق الفردية .

هذه هيقات الاغريقية ، سيدة الدروب المظلمة والمسالك السوداء ، من أسمائها « آنتيا » أي واهبة الحكمة ، وهي أيضاً من يضرب البشر بالجنون (٨٦) وهذه سيبيل تضرب آتيس بالجنون فيخصي نفسه تحت شجرتها . وهذه بريجيت الالهة السلتية المثلثة (٨٧)

التي تنتشر معابدها في إيرلندا وبعض أجزاء انكلترا ، والتي تحولت فيما بعد إلى القديسة بريجيت عند الكاثوليك . وكانت الهة الخصب والنار والشعر والطب . وكانت أيضاً ملتهمة الرجال وسيدة الجنون . وفي جانبها الملتهم هذا تشبه هيقات الاغريقية وانانا السومرية. نقرأ في ترتيلة سومرية لأنانا من الألف الثالث قبل الميلاد (٨٨) : « أنت من يذبح أهل الأراضي العاصية ، أنت من يلتهم أمواتهم كالكلب » .

ويعرف الجنون لدى كثير من الشعوب على أنه « مرض القمر » ، فمن الكلمات الدالة على الجنون في اللغة الانكليزية كلمة لوناسي Lunacy و « لونا » Lune في اللاتينية تعني القمر . كما يدعي الكثيرون سواء في البلاد العربية أو في البلاد الأخرى أن حالات الجنون تبدو أكثر وضوحاً عندما ينتصف القمر ويغدو بدراً كاملا . وينظر الكثيرون في سورية حتى اليوم ، إلى الجنون على أنه حالة مقدسة . ولقد مر الكثيرون منا بتجربة مريرة في طفولتهم ، ألا وهي اضطرارهم ، بطلب واصرار من الأم ، إلى الجلوس بين يدي شيخ مجذوب ، فيقرأ عليهم ويده الثقيلة فوق الرأس ، الفاتحة وسوراً أخرى .

وتظهر العلاقة بين الحكمة المقدسة والجنون ، في الاعتقادات السائدة ، في المثل العربي المعروف : خذوا الحكمة من أفواه المجانين .

عشتار المخلّصة

تظهر لنا دراسة الميثولوجيا القديمة أن فكرة خلود النفس ، وانتقال الروح إلى عالم علوي أفضل ، بعد الموت ، هي فكرة حديثة نسبياً . فعالم الحياة الدنيا ، كان بالنسبة إلى الإنسان هو أفضل عالم ممكن ، وكان الموت برزخ عبور إلى العالم الأسفل ، هناك تجتمع أرواح جميع البشر ، من غني وفقير ، وعبد وأمير وصالح وطالح ، حيث لاينفع الإنسان ما أسلفه في حياته الأولى ، فالعالم الأسفل يقع تحت سيطرة آلهة الموت ، ولا سلطة لآلهة الحياة التي رعت الإنسان في حياته الأولى على عالم الموت ، -حياته الثانية (٨٩) . وبقاء الإنسان في العالم الأسفل ، بقاء محض وثقيل ، في ظلمة أبدية ، يأكل التراب ويتنشق عفن الهواء ، في حالة سكونية لامتمايزة ولا متغيرة .

ولكن الإنسان بقي وفياً لحلمه القديم ، حلم التغلب على الموت . وكلما تكاثرت آلامه

في هذا العالم وتعددت مصادر احباطاته ، ازداد تعلقه بحلمه ، واشتد هروبه نحوه . وفي مجتمع الثقافة الذكرية ، مجتمع التسلط والتملك والتنافس ، ينضج الحلم ويغدو حقيقة . يتطلب المجتمع الذكري من أفراده انقياداً تاماً للسلطة ، وذوباناً مطلقاً لمصلحة الفردية تحت شعار مصلحة الجماعة التي هي ، بالتحليل الأخير ، مصلحة القلة المالكة ، والقلة المسيطرة . وكلما نضجت الثقافة الذكرية بتدعيم أساساتها المادية ، شعر الفرد أكثر فأكثر بمختلف الاستلابات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والجنسية الواقعة عليه ، واشتدت لديه ميول التمرد الايجابي ، أو التمرد السلبي . يتمثل التمرد الإيجابي في الحركات الانتفاضية ضد الأنظمة السائدة ، أما التمرد السلبي ، فيتمثل في ارتداد نحو الحياة الباطنية البديلة للحياة الظاهرة ، مصدر الألم والعذاب والضياع ، في نزوع صوفي يرفع أنظار البشر عن هذا العالم ، إلى عالم آخر تذوب فيه المتناقضات ، وتختفي مصادر الاحباط .

وقد استوعبت عشتار ذلك التوق ، وحققت للإنسان ذلك الحلم . فهي ربة الحياة التي تعطي البشر غذاءهم على هذه الأرض ، وترعى معاشهم في الدار الفانية . ولذا فهي الأحق بأن تقودهم بسلام إلى الدار الباقية ، فتخلصهم من ربقة الموت ومن ظلمة العالم الأسفل ، إلى العوالم النورانية العلوية ، في حياة خالدة باقية . فكانت ديانة عشتار ، أول مؤسسة دينية نمت في داخلها بذور الاتجاه السري الصوفي في حياة البشر الروحية ، حيث لاخلاص للانسان إلا باتحاد فردي بالإله المخلص ، اتحاد يحله من قيود الوجود الأرضي الثقيل ، ويرفعه إلى وجود أسمى ، فيترك الزمن ويدخل الأبد .

يولد القمر ويتزايد فيكتمل ، ثم يتناقص هابطاً إلى العالم الأسفل . ولكنه يعود إلى الظهور من جديد ، في شهر آخر ، ودورة حياة جديدة . وعلى منواله هبطت انانا مختارة درجات الموت السبع حتى استقرت ميتة على عمود في مركز العالم الأسفل أمام أختها أريشكيجال ربة عالم الظلمات . ولكنها انبعثت مجدداً ، وانتفضت بقواها الذاتية ، قاهرة الموت وصاعدة إلى السماوات مرة أخرى . كذلك فعلت عشتار في دورة ولادة وبعث أزليين . ومن غير قاهر الموت يستطيع المساعدة على قهر الموت ؟ ومن غير عشتار يستطيع انتشال البشر من مصير الموت ، ويهبهم القدرة على قهره ؟

وهكذا نجد إلى جانب الديانات الرسمية ، ديانات الآلهة الشمسية ، وآلهة السماوات السامية ، ديانات أخرى سرية تنمو في قلب العبادات العشتارية ، ديانات تعد جميع الفقراء والمضطهدين

بعالم أفضل . لاتطاله تناقضات العوالم الأرضيه ، التي أفسدها توق الرجل إلى مزيد من البناء والتشييد وتركيز الثروات دونما هدف إنساني ، أو غاية نبيلة . ديانات تعد اتباعها بخلاص فردي ، يناله صاحبه بجهد فردي في صيغة اتحاد فردي بينه وبين الهه الخاص . فكانت عشتار ، الأنثى الكونية ، أول إله تاق الرجل إلى اندماج معه وحلول فيه . دلالة عميقة على أهمية احساس الإنسان باستلاباته الجنسية . فالتوحد مع عشتار ، هو عوده للتوحد مع نظام الطبيعة ، ومع الدوافع الطبيعية والفطرية . اعادة اعتبار للغرائز في مقابل العقل . فالعالم الذي تعد به عشتار ، هو عالم علوي آخر ، ولكنه ، وبطريقة ما ، حلم العودة إلى حكمة الطبيعة ، حكمة الجسد . عالم التحرر من شريعة الذكر ، وحكمة العقل القائمة على التصعيد .

عشتار وتموز

في الثقافة الأمومية ، كانت عشتار ولا أحد معها انعكاساً موضوعياً لاحساس المرأة بنفسها واحساس الرجل بها ، كسيدة مطلقة في البيت والمجتمع والسياسة والعلاقة الجنسية . وعندما انتصر الرجل ، رفع إلى السماء آلهته الشمسية ، حاملة كل قيمه وأخلاقه وشريعته ، فأعادت فرضها من السماء بقوة الأمر والنهي . جمع مردوخ بطل آلهة بابل آباءه وأقرانه الذكور وقاد حرباً ضد الأنثى الكونية الأولى ، والأم التي انجبت من رحمها كل الآلهة ، « تعامة » تعامة المياه الخالقة البدئية ، دفع في بطنها الرياح الأربعة ، واصطادها بشبكته ، ثم بقر بطنها ، حيث سر الولادة والخلق والخصب ، واعتلى جثتها . وبعد تأمل وتفكر ، شطر جسمها شطرين ، رفع الشطر الأول فصار سماء وبسط الشطر الثاني فصار أرضاً وبحاراً . فكانت تعامة رغم الذكر الأمثل ، مردوخ ، كانت خالقة في بدئها وخالقة في نهايتها . نرتع فوق جسدها الأرضي ويغطينا جسدها السماوي . بعد قتل تعامه تتابع الاسطورة البابلية (٩٠) سرد أفعال مردوخ الخالقة ، التي أظهرت الكون إلى الوجود ، موزعة على ستة ألواح طينية ، وفي اللوح السابع تصف راحة الاله الخالق مع عنائه واحتفال الآلهة به .

ولكن الانقلابات الثقافية الكبرى لاتحل دفعة واحدة . بقيت القيم الأمومية ، تقاتل في مجتمع الأب فترة طويلة ، واستمرت عشتار على عرشها ، وحافظت على صفاتها القمرية ، رغم نزوحها إلى الزهرة . واستمرت استطالات الثقافة الأنثوية تحارب يائسة من خلال

الديانات العشتارية ، إلى أن أجهز عليها تماماً اله العبرانيين « يهوه » وريث كل الآلهة الشمسية ، وأكثرهم تجسيداً لقيم الذكورة الخالصة كما تجلت في الثقافة الأبوية .

حافظت عشتار على عرشها ، ولكن مع بعض التسويات . كان لابد من وجود ذكر بجانبها يقترن اسمه باسمها ، ويقترن اسمها باسمه . رفعت عشتار إلى جانبها تموز ، الذي مالبث أن صار نسخة مهزوزة عنها . فكان أقرب للأنوثة منه للذكورة ، رقيق الجسم أنثوي الملامح ، لين العريكة ، مسالماً لم يخض حرباً ولم يغش موقعة ، لاهياً بنايه السحري عن مشاغل الذكور ، خاضعاً في كل أموره ، مستسلماً لعشتار ، قابلا برضى ، مصيره الأسود الموت والهبوط إلى العالم الأسفل . وهكذا كان دوموزي لانانا ، وتموز عشتار ، وآدونيس لعشتارت ، وآدونيس افروديت ، وآتيس سيبيل ، وأوزوريس ايزيس ، ومسيح مريم . ومن خلال علاقتها بتموز ، أثبتت عشتار ، أنها لاتزال السيدة ، المرأة التي لا سلطة لرجل عليها ، المكتفية بذاتها ، الغنية عن عالم الذكور وقيمهم . رفعت تموز اليها وجعلت منه صورة مغايرة لما تريده الثقافة الذكرية من الرجل . فبينما يحكم آلهة الذكور الشمسية الكون بيد من حديد ، يسلم تموز نفسه لقضاء عشتار ويهبط للعالم الأسفل في موت يتكرر كل عام ، ويقطع جسد أوزوريس إلى أربع عشرة قطعة ، ويفترس الخنزير البري آدونيس ويخصي اتيس نفسه وينزف حتى الموت ، ويلتهم التيتان المتوحشون ديونيسيوس حياً . وبينما تظهر الأعمال الفنية آلهة الذكور الشمسية ، كرمز للقوة والفحولة والجبروت ، تظهر الأعمال الفنية تموز وأقرانه في هيئة ناعمة مستكينة ، وجسد غض هو لأجساد النساء أقرب . حتى أن بعض الأعمال المتأخرة جعلت لديونيسيوس أثداءاً كأثداء النساء (٩١) وقصت لنا إحدى أساطيره (٩٢) أن الآلهة فرضت عليه الاستسلام انثوياً لفعل جنسي كشرط للعثور على أمه سيملي في العالم الأسفل .

وكما جعلت عشتار من تموز نسخة عنها ، كذلك أعطته كثيراً من صلاحياتها . فبعض أحواله تعكس خصائص قمرية واضحة . وهو أيضاً اله للخصب وهو الدورة الزراعية التي تموت وتبعث كل عام . وهو . . المخلص ، الذي يأمل البشر أن يقودهم إلى ملكوت السماوات ، كما تجسد أخيراً في السيد المسيح ، آخر الآلهة الميتين وسيد المخلصين . ابن السيدة الذي هبط إلى الأرض وتقبل الموت راضياً فداء البشر .

° ° ° °

ولم تمت عشتار باضمحلال الفكر الأسطوري . تابعت حياتها في أشكال متعددة . ففي القرون الوسطى في أوربا استمرت العادات العشتارية السرية تحت أسماء مختلفة . فهذه « كنيسة السيدة » (٩٣) تلك المؤسسة السرية التي جعلت العذراء ألهة مطلقة ، والتي لانكاد نعرف الكثير عن طقوسها وممارساتها . وهذه جمعيات الخيمياء Al Chemy ذات الأصول الوثنية والطقوس السرية . وهذه كنيسة الكاثوليك التي رفع السيدة مريم إلى مقام المسيح بل أرفع فهي أم الإله . وفي العالم الإسلامي رفع الخيال الشعبي بعض نساء البيت إلى مرتبة الألوهة . فهذه السيدة زينب ، سيدة الشفاء ، تتناثر أضرحتها في أكثر من مكان ، ويؤمها المرضى والمعوقون للبركة واستعادة الصحة . وإلى عهد قريب كنت تجد صورة عشتار في كل بيت في الامبراطورية العثمانية ، على هيئة سيدة اسمها فاطمة المغربية ذات الصدر العارم المكشوف والشعر المسدل الطويل .

وبعد ، ألا يرفع كل جيل ، في القرن العشرين ، عشتاراً خاصاً به يختارها من بطلات السينما ؟ . عشتاراً تمثل انحطاط اليهز وتدهوره .

الحواشي

1 — M. Esther Harding , Woman's Mysteries . Harper , New York 1971 P. 62 .

2 — I bid P. 55 .

3 — Robert Briffault , the Mothers . London and New York 1927 Page 430 .

4 — M. Esther Harding , Woman's Mysteries - P. 100 .

5 — Ancient Near Eastern Texts, Edited by J. B. Pritchard . Princeton New Jersey 1969 - P. 384 .

6 — Budge , the Book of the Dead , London 1949 - Chapter cxlvi.

7 — F. Guirands , Greek Mythology , Hamlyn , London 1963 - P. 47 .

8 — Sir James Frazer , the Golden Bough . Macmillan , New York 1971 P. 384 .

9 — I bid - P. 404 .

10 — M. Esther Harding , Woman's Mysteries . Harper , New York 1971 P. 41 .

11 — I bid - P. 216 - 217 .

12 — Erich Neumann , the Great Mother Princeton , 1974 - P. 169 .

13 — ابن الكلبي ، كتاب الأصنام ص ١٨ وما يليها .

15 — M. Esther Harding , Woman's Mysteries , Harper , New York 1971 P. 113 .

16 — المقدسي ، البدء والتاريخ . باريس ١٩٠٣ .

17 — Erich Neumann , the Great Mother , Princeton , 1974 - P . 94 .

18 — I bid - P. 95 .

19 — من أجل طقوس الكشف عن الصدر راجع :

J. Allegro , the Sacred Mushroom and the Cross , Abacus, London .

20 — Erich Neumann, The Great Mother. Princeton, 1974 — P. 39 — 43

21 — M. E. Harding, Womans Mysteries. Harper, New York 1971 — P. 136

22 — سفر التكوين الاصحاح الثاني : ٨ — ٩

23 —Joseph Shipan, following The Gods. philothofical Library, New York.

24 — M. E. Harding, Woman's Mysteries, Harper, New York 1971 — P. 46

25 — من أجل النص الكامل للأسطورة، راجع مؤلفي مغامرة العقل الأولى، دمشق ١٩٧٦

26 — Sir James Frazer, The Golden Bough. Macmillan, New York 1971 P. 421

27 — Erich Neumann, The Great Mother, Princeton, 1974 — P. 262

28 — Jane Harrison, Themis. Cambridge university Press 1912 — P. 191

29 — M. E. Harding, Woman's Mysteries, Harper, New York 1971 — P. 110

30 — فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى . اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٦ . فصل الاله الميت .
31 — M. E. Harding, Woman's Mysteries. Harper, New York 1971 — P. 116
32 — New Larousse Encyclopedia of Mythology, Hamlyn, London 1977 — P. 121
33 — S. Ostrander, The Esp Parpers. Bantam Book, New York 1976 — P. 202
34 — Sir James Frazer, The Golden Bough, Macmillan, New York 1971 — P. 416
35 — Ibid P 190-191
36 — M. E. Harding, Woman's Mysteries — P. 130
37 — Sir James Frazer The Golden Bough - Chapter LXII
38 — F. Guirands, Greek Mythology. Hamlyn, London 1963 — P. 63
39 — Alexander Heidel, The Epic of Gilganish. Phoenix Books Chicago 1970
40 — اشارة للبكاء السنوي على تموز .
41 — Ancient Near Eastern Texts, Edited by J. B. Pritchard. Princeton New Jersey 1969 — P. 383
42 — M. E. Harding, Woman's Mysteries. Harper New York 1971 — P. 159
43 — فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى . اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٦ ، فصل الاله الميت .
44 — Sir James Frazer, The Golden Bough. Macmillan New York 1971 — P. 384-387
45 — فريدريك انجلز ، أصل العائلة والدولة والملكيه الخاصة. دار التقدم ص ٦٢ .
46 — Sir James Frazer, The Golden Bough — J. 385
47 — New Larousse Enc-yclopedia of Mythology, Hamlyn, London 1977 — P. 152
48 — Ancient Near Eastern Texts, Edited by J. B. Pritchard — Princeton New Jersey 1969 — P. 384

49 — فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى . اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٦ ، صفحة ١٤٧ —

50 — المرجع نفسه ص ١٤١ .

51 — Sir E. A. Wallis Budge. The Book of the Dead, 2 nd Edition. London Chapter CXLVI

52 — فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى . اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٦ ، فصل الاله الميت .

53 — Ancient Near Eastern Texts , Edited by J. B. Pritchard , Princeton New Jersey 1969 - P. 639 .

54 — Erich Newmann, the Great Mother. Princeton 1974 - P. 162

55 — F. Guirands , Greek Mythology . Hamlyn , London 1969 - P. 9 .

56 — Sir James Frazer , the Golden Bough . Macmillan , New York 1971 P. 456 , 462 .

57 — New Larousse Enclopedia of Mythology . Hamlyn , London 1977 P. 121 .

58 — Erich Neumann, the Great Mother. Princeton, 1974 - P.168

59 — Erich Neumann , the Origins and History of Conciousness, Bollingen Series , London 1954 (P/b. 1970) P. 214 .

60 — M. E. Harding , Woman's Mysteries . Harper , New York 1971 - P. 110 .

61 — I bid P. 138 .

62 — New Larousse Encyclopedia of Mythology .

63 — فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى . اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٦ . فصل قابيل وهابيل .

64 — المرجع نفسه فصل هبوط بعل .

65 — Sir James Frazer . the Golden Bough . Macmillan , New York 1971 Chapter XVI .

66 — M. E. Harding . Woman's Mysteries . Harper , New York 1971 - P. 132 .

67 — J. Allegro , the Sacred Mushroom and the Cross . Abacus, London 1974 .

65 — فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى . فصل الطوفان .
69 — Sir James Frazer , the Golden Bough . Macmillan , New York 1971 , P. 404 - 405 .
70 — I bid P. 406 .
71 — Sir James Frazer , the Golden Bough . Macmillan , New York 1971 P. 405 .
73 — New Larousse Encyclopedia of Mythology. Hamlyn London 1977 - P. 18 .
74 — I bid P. 122 .
75 — E. Carpenter , Intermediate Types Among Primitive Folk. London P. 44 .
76 — فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ، ص ١٤٧ .
77 — Sir James Frazer , the Golden Bough . Macmillan , New York 1971 - P. 445 .
78 — I bid P. 445 .
79 — M. E. Harding , Woman's Mysteris P. 162 .
80 — فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ص ١٤٧ .
81 — راجع بخصوص المخدرات والطقوس الدينية :
J. M. Allegro . the Sacred Mushroom and the Cross .Abacus London 1974 .
Ropert Graves , Greek Myths . Penguins London 1974 .
82 — راجع فريزر .
83 — M. E. Harding . Woman's Mysteries . Harper , New York 1971 - P. 141 .
84 — ابن الكلبي ، كتاب الأصنام ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ص ١٨ .
85 — Sheila Ostrander , the Esp Papers . Abantam Book , New York 1976 P. 196 .
86 — M. E. Harding , Woman's Mysteries . Harper , New York

1971 , - P. 226 .

87 — J. A. Macculloch , the Religion of the Ancient Celts , Edingburgh P. 41 - P. 581 .

88 — Ancient Near Eastern Texts .

89 — راجع مؤلفي مغامرة العقل الأولى فصل العالم الأسفل .

90 — راجع مؤلفي ، مغامرة العقل الأولى، فصل التكوين البابلي .

رقصة الزهري

قصة وليد اخلاصي

– ١ –

في التاسعة من مساء عيد الجلاء الذي يتأتى عادة في عز الربيع ، حدث هرج خلف الكواليس . وكان يوم العطلة القومية سبباً في تدفق مئات المشاهدين على العرض المسرحي الهزلي الذي مازال تقديمه مستمراً منذ شهور عديدة ، وكان « أنور تينة » يلعب دور عاهرة تتقن فن الغواية وترقص ولكنها طيبة القلب تثير الشفقة والضحك عندما تقع في الحب المستحيل ، وإذ تقع في كل ليلة ميتة على خشبة المسرح يرجمها جمهور من العابثين بأكياس التسلية الفارغة ويهرج عدد من شباب الأحياء الشعبية يتوفر دوما في كل أمسية . ورغم أن دور العاهرة لم يكن الأول فقد كان أنور تينة نجماً مسرحياً في ذلك العرض تتركز عليه أنظار الجمهور ، إلا أنه لم يسلم أبداً من قسوته في سقوطه المتكرر أبداً .

وفي ذلك المساء الحافل بالربح لم يحضر أنور تينة . تأخر رفع الستار ربع ساعة تلتها ربع أخرى ، آنذاك ضجت الصالة بالصفير والتصفيق المتناثر إيقاعات متباينة . نظر مدير الفرقة بغضب إلى الشعر المستعار الذي يستخدمه الممثل أنور ثم إلى حمالات الأثداء والثوب المبرقع وصاح بغيض من الرغبة في الإنتقام : « أريد رأس تينة الكلب » .

وقد كان لإختفاء الممثل المفاجىء العديد من الآثار المتباينة في نفوس رفاقه في الفرقة ، وقد كانت الأقوال متماوجة مابين شاطىء اللامبالاة وبين الشعور بالراحة لأنهم تخلصوا أخيراً من مشاهد تثير الإشمئزاز في دور العاهرة المفتعل والذي أثار في البداية الضحك البريء

ولم يكترث أحد لعودة أنور التي كانت زوجته تصلي من أجلها وتقول مرددة : « سيعود . . فأنا مريضة » ، وكان الروماتيزم قد أقعدها . . وفي تلك الليلة ، ورغم أن العرض تأخر مايزيد عن الساعة ، فان أحداً من المتفرجين لم يشعر بأي خلل في الدور ، وإن كان بعض المراقبين قد لا حظ تمادياً غير معقول من الممثل البديل الذي حل مكان أنور المختفي ، فقد ذهب البديل بعيداً في تقليد الماهرة ، وتساءل عدد من الناس ان كان المهر قد وصل إلى مثل ذلك الأمر من الفحش الذي لاتحتمله عادة أذن أو عين مواطن سوي . إلا أن العرض في تلك الليلة قد لاقى قبولا ، وتحول ذلك القبول في الليالي التالية إلى حرارة في التصفيق كانت تقترن بالفحش الساخن .

ووجدت نفسي أرتبط بالقضية بالطريقة نفسها التي أحتمت بها الشرطة التي بلغت نبأ اختفاء الممثل في اليوم الثالث لغيابه ، فأنور ثينة رفيق طفولة حافلة ، وإن كانت قد انقطعت مابيننا الصلات ، وقد ظل اهتمامي به مستمراً عبر مسافة ظلت قائمة تفصلني عنه . راقبت هجرته إلى العاصمة سعيا وراء شاشة التلفزيون المحدثة وخشبة المسرح القائمة، كنت أتابع خط تحركه في عالم الفن الذي بات نامياً كما لم يحدث من قبل . لقد حدث أن تقابلنا بعد سنين فرشق في وجهي كأس الكونياك الوطني وصاح بصوت يجرح بالحزن : « لا يعجبك شيء في عالم الفن . أما من كلمة طيبة لصديق الشقاء والطفولة » . ثم غطى غضبه بدموع أغرقت وجهه .وافترقنا دون عتاب . لقد فكرت أكثر من مرة أن أخصه بكلمة طيبة في زاويتي اليومية في الجريدة ، ولكني خفت على نفسي من ذكريات لاتعرف سوى الطفولة والتعاطف والمحبة .

وفي البداية لم يأخذ الإختفاء طابعاً جدياً . لم يداخل الشك أحداً ، ولم يخش أحد من الشر المفترض أن يصيب أي مختف عن بيته ومصدر رزقه دون إشارة أو رسالة ، إلا أن الزوجة التي أنتظرت ليلتين متتاليتين لم تستطع أن تنتظر شمس اليوم الثالث دون أن تلجأ إلى زملاء زوجها في الفن فرجتهم أن يبلغوا الشرطة عن الإختفاء وأن يبحثوا في المستشفيات . وعندما مر أسبوع كامل على الإختفاء اشتعلت في قلبي جمرة الذكريات والطفولة إذ قضيت مع أنور في حلب سنين مليئة بالأحلام والأسرار والأماني ، وكانت الحياة آنذاك هي البراءة .

وكان الربيع يهب أيامه لصيف لم يحن وقته بعد ، فالتهبت الشوارع بينما هدأ مدير الفرقة المسرحية إذ استمرت أعماله دون تأثر بغياب ممثل قال عنه :

« على كل حال كان ذاك آخر ادواره . لقد بلغ الخمسين من عمره ولم يفعل شيئاً على المسرح له قيمة » .

وكان الإحتقار يلون كلماته ويثير الإشمئزاز .

قال معلق ساخر في مجال الحديث عن الإختفاء : « لابد أن أنور تينة هرب إلى بيروت ليستحم في بحر الدم فتنعم بشرته إستعداداً لدور البطولة في مسلسل تلفزيوني قد يصور في أبو ظبي أو في أثينا » .

قال البديل الذي أحتل دوره في المسرحية المستمرة بنجاح : « أبحثوا عنه في الخمارات ، أو أنه ربما وجد مكانه المناسب كاداري ناجح لموائد القمار . إنه خاسر حتماً كلاعب وإداري » .

قالت لي زوجته : « ثماني سنوات لم يفق فيها من سكره ، ولكني بحاجة إليه فهو أطيب الرجال . أبحث لي عنه فقد كان يتحدث عنك دوماً صديقاً للطفولة ورجلاً يخافه ويحترمه من دون الناس جميعاً . ابحث لي عنه فليس لي غيره » .

كانت الزوجة في مقتبل العمر ، ولكن المرض والحزن والتعلق بطفل يأتيها ، باتت عناكب تنسج حول جسدها ووجودها غلالة من كهولة مبكرة ، فأشفقت عليها وبدأت أفكر جدياً في البحث عن أنور تينة

— ٢ —

عشرة أيام كاملة ولم يظهر للرجل أثر ، كأنما المدينة أبتلعته . وكان علي أن أفكر بالطريقة التالية : منبع الألم أو مصدر السعادة ، هما المكانان اللذان يجب أن أبدأ منهما رحلة البحث عن المختفي . وكان علي أن أبحث عن إنسان ما يتعرف على ألم أنور أو سعادته ، وهو الذي ما عاد يميز بين الأشياء . حلب ، الحضن الذي رباه والحارات القديمة التي ضمته إليها أم دمشق ، المسرح والتلفزيون وسرائع المتعة قال مخرج تلفزيوني يداعب عثنونه بوقار السينمائيين العرب : « أعتقد أنه التحق بحركة فدائية يسارية ، يناضل من أجل الحرية » .

فكدت أنجذب إلى الرجل ، لولا ضحكة خبيثة سرعان ما تحولت على وجهه إلى قهقهة عالية شاركه فيها فريق من الممثلين والمستخدمين . وتمالكت نفسي وقلت للمخرج : « مسلسلك الأخير كان ساحراً ، وبخاصة وأنت تدخل إلى أعماق النفس العربية الممزقة » . فارتسمت

على وجهه أمارات اهتمام سياسي غربي ، إلا أنه لم يستطع أن يلحظ شيئاً من إبتسامة لئيمة تشكلت تحت جلدة وجهي . وقد دعاني المخرج إلى عشاء مختلط ، قبلته شاكراً ، وإن كنت لم أحققه ، فقد كان الثمن غالياً رغم كل شيء ، فأنا لا أحب أن أطري عشونة رجل قد تكون غير حقيقية ، وذلك لقاء عشاء مرسوم وفتاة رديئة الحديث والإصغاء .

علمت اليوم أني ، رغم مقالاتي عن الفن والفنانين ، في عزلة عن الواقع ، وقد منعتني العزلة الشخصية من الإختلاط بهم ، فلم أعرف الحقد أو السخرية والزيف على الطبيعة . والآن أحس بأني مدين لصديق الطفولة المنسية أنور تينة ، فضله في إلتقائي وجهاً لوجه بعالم غريب . ممثلة بدينة ضاق ثوبها بها ، كانت قد مثلت أدواراً ثانوية مختلفة مع أنور على الشاشةالصغيرة ، قالت بحزن نبيل : « كان مرحاً ، وكان يعرف الابتسامة التي يفتقدها كثير من الناس هنا ، ولكنه لم يأخذ فرصته . لماذا . . . من يدري كيف تدور الأمور » .

ثم أعقبت وهي تنفث الدخان بتحسر : « الخمر ، والنساء . . . الشريرات ، والقمار . لاأمل معهم في أي نجاح » . ويبدو أني بدأت أستاء من هجوم الناس المتكرر عليه ، فقلت بروح عدائية واضحة : « وهل تشربين الخمر وتلعبين القمار أيضاً ياسيدتي » .

فكشرت عن دورها الحقيقي الذي بدا أنها تتقنه . وكان أن اسمعتني ألفاظاً عجيبة من تراث فولكلوري خيل إلي سابقاً أنه زال من الوجود . وكانت مثل تلك الألفاظ قد غابت عن مسمعي منذ سنين طويلة ، وهاهي الآن تعيدني إلى أجواء الحارات الشعبية التي ربيت وأنور في رحابها نتقاذفنا الأحلام الصغيرة والأوساخ وطين الشتاء .

هناك ربينا ، ولعبنا ، وصلينا في تكية مهيبة المحراب تشع منه عذابات النار حيناً ونعيم الجنة حيناً آخر . ثم قربتنا أيام الحرب وخبز الشعير من الأحاديث عن الفقر ورصاص المدمع وجنود الإستعمار الذين يفتشون المنازل ويتلصصون على النساء . وقاد الحديث عن الفقر رفيق الطفولة أنور إلى توزيع المناشير السرية ، فبات يحدثنا عن نضال الحزب الذي أنتمى إليه كخلاص من كل شيء يسيء إلى الحياة في البلاد .

محاسب التلفزيون ، هتف غاضباً : « لي في ذمته سلفة تورطت في إعطائها له ، ابن الـ . . . قتله القمار » .

فلم أفهم معنى لحديث الناس المتكرر عنه كأنه قد مات وانتهى . كنا قد تعودنا أن ننتظر

من يغيب من الأحبة والأصدقاء ، وكانت الأمنية بالعودة هي مايجيش في الصدور ، والآن بات أي غائب في حكم الأموات .

وقد أشارت جميع تقارير الشرطة والأمن إلى أن أنور تينة لم يغادر البلا د ، كما أنها جزمت بأنه لم يمت . فأين ذهب صديق الطفولة ؟ هل هناك قصة حب سرية لم يعرف أحد عنها شيئاً بعد . وقد ضحك ممثل أشتهر بأدوار الأب حين تساءلت عن مغامرات عاطفية محتملة لأنور ، وقال لي : « إسمعني جيداً ياصديقي . . وأنظر إلى هذا المبنى ، ألا ترى فيه دهاليز كثيرة ؟ الستوديو من هنا . . وهناك غرفة المراقبة . أدراج وغرف مقفلة ومخازن . الذاهب يختلط بالقادم . هكذا حال الأمور العاطفية . نساء ورجال . كذب وصدق . رجل لعشرة نساء وامرأة لعشرة رجال ، والفقيد أنور تينة كان يعمل هنا ، فهل تتوقع منه أن يسير في خط مستقيم وسط هذه الدهاليز ؟ أين هو الخط المستقيم ياصاحبي ؟ مع تحياتي إليك » .

وخرج من كرسيه ملبيا نظرة نسائية كانت تعبر الممر .

— ٣ —

كانت الصفحة الأولى من البوم الصور فارغة ، وقالت لي الزوجة متهللة : « تركها أنور من أجل الطفل الأول » .

أهو شعور الشجرة التي لاتثمر فتوارى الرجل خجلا من غضب الطبيعة . وعندما قلبت الألبوم الذي أحتشدت فيه صور كثيرة مختلفة ، ترتبت أمام عيني الأحداث التاريخية للرجل الغائب ، وبت كمن يشر بالإمساك بطرف الخيط .

في الصفحات الخمس الأولى كانت صور الطفولة واليفاعة . واحدة منها لأنور مع صبية الحارة يتجمعون في خندق القلعة وقد أعمت الشمس أبصارهم فأغمضوا ، ولقد خيل إلي أنهم رأوا المستقبل في لحظة فلم يسرهم في شيء ، إذاك أغمضوا . وفي صورة أخرى كان أنور يمثل دور المجنون الهارب من « الدويرينة » في حفلة سمر أقمناها في دار عربية حولنا ليوانهاإلى خشبة مسرح . لقد أضحك الجميع يومها بحركاته و لغته . وفي تلك الحفلة قال له الجميع : أنت ممثل فكاهي . وأبتدأت الأحلام من نقطة صفرها تتنامى وتكبر حتى باتت هماً شارك همومه الأخرى . جعل يقدم المونولوجات الساخرة بملابس قديمة ، وإذا لبس الطربوش المتكسر وراح يقلد جيل الحرب العالمية الأولى وقع الناس على الأرض من شدة الضحك كان أنور تينة حاراً ومنفعلا ، فتذكرت كم كنت أحبه وألتصق به .

أشارت الزوجة إلى أحدى الصور قائلة : « يعتز بهذه الصورة كثيراً . كان يقول إنها

بداية حياته التي كان لها قيمة » . وقد أستطعت أن أفهم سر الصورة جيداً ، فهي لفريق من عمال النسيج يتوسطهم أنور ، وكان يجتمع بهم ويحدثهم عن النضال وعن الحزب والمستقبل . . بالأبيض والأسود وأحياناً بالألوان ، تتابعت الصور في الصفحات التالية تمثل حياته الفنية وعلاقاته بالمسرح والتلفزيون ، ومن خلف الميكرفون في الإذاعة تعددت صوره الإنفعالية وهو يمثل أدوار الحيوانات في برامج الأطفال أو أنه يبكي حقيقة رغم أن أحداً لن يرى عاطفة ترتسم على الوجه . وفي المرة الثانية التي قلبت فيها الصور لم أجد أي أثر إلى المسرحية الأخيرة التي مثل فيها دور العاهرة ، فتساءلت : « ألم يحدثك عن دوره الأخير في تلك المسرحية» فقالت الزوجة بتسليم : « كان قليل الحديث عن أعماله » .

وأدركت أن الرجل بدأ في الأيام الأخيرة يتراخى في تسجيل مراحله الفنية ، أو أنه لم يحس لحظة بشرف الإنتماء إلى دور العاهرة .

معرض للممثلين من أجيال مختلفة ، كأن الألبوم سجل أو أنه وثيقة لحضور أنور في المجتمع الفني . صورة كبيرة كانت لافتة للنظر ، أنور مع مجموعة من الممثلات المعروفات والصاعدات ولكن إحداهن ظهر منها جسدها عاري الأكتاف وطمست معالم وجهها بنزق ، كمن يريد ألا يحتفظ بذاك الوجه بين وثائق الذكريات . وأحسست أنها نقطة البداية للبحث عن الغائب . غافلت الزوجة واقتلعت الصورة مخفياً إياها في محفظتي . أيمكن لامرأة مطموسة الوجه أن تكون منطلقاً للبحث عن مثل يكاد يكون مطموس الوجود هذا ما بات شبه يقين عندي .

— ٤ —

وداعاً للفنان الراحل أنور تينة .

عنوان بارز وصورة لأنور ومقالة تظهر في الصحيفة اليومية بتوقيع لم أسمع عنه من قبل شيئاً . أهو اسم مستعار ؟ وعندما سألت المسؤول عن الصفحة الثقافية قال إنه تلقى المقالة عن طريق البريد ، فتريث ، إلا أن طول غياب أنور جعله يحس بواجب التنويه بغياب فنان كان له حضور فني ، وكانت المقالة المنشورة بمثابة رد إعتبار لفنان لم يذكر في تلك الصحيفة بخير . « الرجل الراحل لاتجوز عليه سوى الرحمة » .

في الكلمة المنشورة ، كانت دقائق من الأمور والملاحظات لايعرفها سوى قلة من الناس أو لربما لا يعرفها سوى الفنان نفسه . كانت المقالة في خلاصتها مرثية بل كلمة رثاء يخالطها

عتب جارح توجه به الكاتب المستعار إلى أهل الفن والمجتمع بأسره . لقد أهملت الصحافة الثقافية في الكشف عن طاقات الفنان تينة ، كما أن رفاق الفن سدوا عليه المنافذ فاضطرُ إلى الإبتذال في بعض من أعماله . كان يقبل أدواراً لاتمت إلى الأصالة التي كان حلمه يعيشها . مرغ الفنان بالوحل أفلا تليق به كلمة طيبة .

مرتان ، ولم أخرج من الكلمة المنشورة بشعور إطمئنان . كنت أحس أن وراء المقالة سر قد يؤدي إلى حقيقة الإختفاء الدراماتيكي ، ووجدت نفسي أكثر إندفاعاً وراء البحث عنه حياً ، فرائحة الموت الوهمية التي أشيعت في الجو لم تكن نفاذة لتخترق أنفي بأي حال من الأحوال.

— ٥ —

لم يستطع أحد أن يتعرف على الوجه المطموس في الصورة . عشرات من الفنانين والعاملين في المسرح والإذاعة والتلفزيون أبدوا جهلهم أو حيرتهم في تحديد اسم تلك المرأة . ورغم وضوح تفاصيل الجسد في الصورة فقد كان الشك في المعرفة يسيطر على كل الأجوبة التي تلقيتها. القضية باتت قضيتي ، وكما كانت الطفولة طفولتنا فان الإختفاء أصبح قلقي . أراجع مواقفي مع أنور مستعرضاً كل المراحل التي مرت علينا فأجد أني طالما قسوت عليه في سني الغربة . لم أعره اهتماماً يذكر خلال عمله الفني محترفاً ، فقد كانت الأحكام قاسية ولم يخطر لي ذات مرة أن أتساءل : « لم لم أعره إهتمامي مرة واحدة فأقول له: أنت تسير في الدرب المظلم رغم شدة الضوء ، أو عليك تبين الصواب في كذا ، أو لم أنحرفت عن مثالك الذي رسمته في بداياتك »

أهو سحر الأضواء الذي لايقاوم وجاذبية الحياة اليومية الطاحنة ، وتساءلت : « أهو قدر من يعمل تحت المظلة الفنية أن يتخلى عن كل شيء من أجل استمرار اليوم الواحد ما أجلهني فأنا ماعدت أفهم شيئاً مما يدور في تلك المملكة ! » .

الآن ، أريده حياً . سأقبله من وجنتيه ، وسأرجوه أن يمثل لي دور « العشملي » أو دور المغني الذي يبتدأ بياليل ياعين ولاينتهي . أريد أن أضحك ببراءة وأن أغني كما كنا نفعل الهموم في الخارج والداخل ، الأسرة والشارع وقضايا السياسة المتقلبة والعالم الممزق . أين هي تلك الأيام التي كنا نحل فيها أعظم المشكلات بالأحلام والنظريات القائمة !

لاأذكر أن أنور روى نكتة أو طرفة سبقه إليها أحد غيره . وعندما أستقر في العاصمة وتابلته

في تلك المرات القليلات فوجئت به يكرر الحكايات نفسها فوجدت نفسي لاأبتسم . حزنت لأيام الطفولة والصبا باتت أغصاناً متخشبة .

وحدث أمر جديد . كان ذلك خلال حفل طلاق ممثلة جرت أحداثه في مقهى التلفزيون . وقد أكدت لي تلك الممثلة أن الوجه المطموس هو لممثلة صاعدة أسمها (هاء) . وقد قالت أن هاء طارئة على الوسط الفني وأنها كانت السبب المباشر في الطلاق من زوجها مهندس الديكور ، فـ (هاء) حسب أقوال المطلقة متخصصة في السطو على الرجال والمتزوجين منهم على وجه التحديد ، وهي تستنفد طاقاتهم بأساليبها الشيطانية . كان الجسد الواضح في الصورة المطموسة الوجه لايكذب أقوال تلك المطلقة التي لم ألمح أي حزن في عينيها .

وكان لابد أن أبدأ من الظن والتخمين كي أصل إلى نقطة البدء التي قد تقودني إلى يقين . بدأت البحث الجدي عن (هاء) التي كانت سيرتها العاطفية متشعبة في إبهاء التلفزيون والإذاعة والمسرح وأماكن أخرى من دور الصحافة والثقافة . كانت المرأة زئبقية ، فأنا ما أكاد أعثر على أثر لها في مكان ما حتى تفلت من يدي . وقد أعطيت عنوانها أكثر من مرة ولأكثر من مكان فحيرتني ، ثم لم أعثر عليها إلا مصادفة عند رئيس التحرير فتطلعت إلي بكبرياء مثير وقالت بدلال لا يقاوم : « سمعت أنك تسأل عني ، هل تسأل عني » .

وكان الرئيس سعيداً بانتشاء جسدها اللدن ، وكان التأمل هو أول إحتكاكه بها ، وقال رئيس التحرير : « الفنانة هاء ، ستلعب واحداً من أدوار البطولة في مسلسل تلفزيوني كبير ». سيصور بالألوان في أثينا وستحشد له كل الطاقات الهائلة » .

هذا ماقاله هاء ، فأغضيت عنها .

متفحصاً كنت ، وكان ذلك هو المدخل الرئيسي لمحاولتي معرفة علاقتها بالرجل الغائب ، فأنكرته في اللحظة التي كنت أنطق فيها باسمه ثم أعقبت بجفاء : « مثل فاشل . أليس فاشلا ». إذاك سدت علي طريق البحث ، ولكنها زرعت في أرضي كراهية لم أعرف لها سبباً . ولقد قررت في تلك اللحظة أن أودع رفيق الطفولة ، وأن أتخلى عن بحث بوليسي قادني إلى عالم له رائحة غير مستحبة .

ولأعلم لم نفضت الغبار عن أعمال شكسبير وأبي حيان التوحيدي ، وقد قررت أن أملهر أيامي القائمة باعادة قراءة ماأهملته . كان الجميع قد عرف أني أبحث عن أنور ثينة ، لذا فقد حدث في تلك الليلة ماأعادني إلى العالم الفني الذي عزفت عنه في المساء .

ماعرفت ليل المفاجآت من قبل ، فهل تحمل تلك الليلة انعطافاً ؟ ارتسمت ظلال متفاوتة في لونها على وجه الطارق الذي فتحت له الباب بطمأنينة بعد أن بدأت في قراءة التوحيدي . كدت انكره ، لولا أن صوره التي تظهر بين حين وآخر على صفحات الجرائد والمجلات أو على الشاشة الصغيرة ، نبهت ذاكرتي إلى الرجل الزائر فرحبت به . وعندما دخل نائب نقيب الفنانين متعباً ، رمى بجسده على كنبة قريبة من الباب ، وساد صمت مريب .

أحسست منذ الوهلة الأولى أن الرجل يحمل نبأ سيئاً له علاقة بأنور فهل جاءت اللحظة الحاسمة لتضع حداً لكل الظنون والوساوس والمخاوف ؟ قام الرجل وهو عازف تتخاطفه المطربات في الحفلات الكبيرة : « صاحبك تينة سيجلب العار على الحركة الفنية والنقابة أيضاً » .

إذن ، هو انتحار مشين ، وقد انتهت الآن حكاية رجل خرج بطموح مشروع من مدينته فلم يلق سوى التمزق في العاصمة ، والآن ترسل جثته رائحة تخيف أهم الفن والزملاء .

ووجدت نفسي متمالكاً حزني أقول : « هل عثروا على الجثة » .

واستثير الرجل بغضب تسرب إليه بعض من الإشمئزاز : « جثة ! جثة من يوم ولادته . جثة تتحرك بلا هدف ، بل هي تتحرك نحو هدف مجنون » .

صحت حزناً وقد أمتلأت الغرفة بالوجيع : « إذن فقد مات أنور تينة » .

فدهش الرجل قائلا : « ومن قال أنه مات هل قلت شيئاً من هذا القبيل ؟ خذ وأقرأ » .

وكان قد أخرج ظرفاً مطوياً من جيبه ، وأرسل عينيه تراقبان إنفعالاتي ، إقرأ رسالة كتبت بخط واضح ومتزن :

إلى نقيب وأعضاء مجلس إدارة نقابة الفنانين

هل سررتم الآن ؟

لقد أختفى أنور تينة من الساحة .

أعطيتكم صوتي أيام الإنتخابات من أجل وعود بذلتموها لنا بسخاء . هل أذكركم بها ، أم أنكم تنسون كالعادة ؟

ان يعاد النظر في كل التفاهات التي تتسرطن في جسد الفن ، فماذا حدث ؟ التفاهة تتكرس أكثر فأكثر ويوماً بعد يوم . لقد جعلتموني أمثل دور العاهرة الرخيصة ، ومدير الفرقة واحد منكم وزعيم من زعماء الفن ، وقد أعطيناه أصواتنا فاذ به يحوها إلى رصيد مالي كبير يحتفظ بجزء منه بخارج الوطن . .

تحدثتم عن الفن الهادف . قلتم ان علينا دوراً نؤديه من أجل المجتمع . ودار حوار حسبته جدياً في البداية ، عن نهضة فنية تساهم في بناء حضارة الإنسان الحديث . ثم تبخرت الأقوال وانعقدت الأحلام سحباً جرتها رياح الخيبة بعيداً عن سماء حياتنا . قتلتم أيها السادة أسمى ما في الحياة . الفن هو ما قتلتم أيها اا . السادة زعماء النقابة . إني لكم بالمرصاد ، وسأفضح أمركم واحداً واحداً ، ولقد قررت أن أودع الصحافة والمسؤولين كل فضائلكم الجنسية والمالية والأخلاقية والوطنية أيضاً . أما أنا فسأضع حداً لحياتي بعد ذلك ، ولن تستطيع أظافركم الطويلة أن تنال جلدي بحكة سامة واحدة .

إني أحتقر نفسي فناناً ، وألعن ذلك اليوم الذي رسمت فيه لنفسي طريق الفن . ماذا جنيت منه ؟ ماذا فعلت بنفسي ؟ ماذا فعلتم بي ؟ ماذا فعلتم بالبلد ؟ أياديكم الوسخة على كل المرافق . التلفزيون ، المسرح ، السينما ، الملاهي ، دور الدعارة المختبئة تحت أسماء مختلفة . . .

ياأعضاء جمعية المتفقين بأموال الدولة . . يامهرجي العصر . . ويامروجي حب الفقر . . ألعنكم ألعنكم . .

ملاحظة : لاتبلغوا تحياتي إلا لمن يحس بشرف الإنتماء إلى الفن الحقيقي فقد تكون لذكراي عندهم دوافع في صنع شيء قد يغير الصورة القاتمة . وداعاً — أنور تينة —

هتف الزائر إذا أحس بانتهائي من قراءة الرسالة : « هو ذا صاحبك دمر نفسه ويريد أن يدمر نفسه » .

« هو حي إذن ، وهذا يكفي » .

هذا ما قلته بارتياح ، وما احسست به هو رغبة في حوار مع الرجل إلا أن غضبه الذي كان يتنامى لحظة فلحظة سد علي المنافذ ، وكان وجهه حجرة بيتونية تومض عتماً .

هل أصاب تينة منكم مقتلا فخفتم ؟ أهو زمن الفضيحة تنكشف فيه امعاء الحركة الفنية وأورامها المسدل عليها ستار من البهرجة الملونة ؟ ثم يقول الرجل : « يجب أن نسكت هذا الثرثار الفاشل » .

« وما دوري في كل ذلك ؟ » .

وإذ أسأله ينبري للجواب متوحشاً : « رفيق طفولته ، الست أنت الوحيد الذي أبدى اهتماماً في البحث عنه ؟ » .

وما كان هناك أمل في حوار ، قلت له : « تلك قضية نقابية بحتة ، ولا يهمني من الأمر سوى أن يعود فأطمئن عليه وتفرح زوجته المسكينة لعودته » .

وكنت في سري اتساءل وافكر : « أهي صحوة أنور تينة ؟ » .

— ٧ —

تهلل وجه الزوجة بالرضى ، فالغائب حي . لكن التهديد بالانتحار لم يأت ذكره في حديثي اليها . وكأنما صنعت المقاعد في الغرفة الحادثة من طمأنينة تشربت التفاؤل ، قلت لها انه سيعود . اردت أن اتساءل عن السر الذي وقف وراء خلو المنزل من الأطفال ، إلا أنني آثرت ترك الجمر ساكناً تحت الرماد . وقد قالت فجأة وعيناها على صورة الغائب التي تصدرت الجوار : « طفل واحد كان خفف طعم الوحدة المر » .

من جديد ، سعيت إلى (هاء) الممثلة الشابة . كان ظني يتحول إلى يقين في أنها هي المرأة التي طمس أنور وجهها. قابلتها مصادفة عند مدخل مبنى التلفزيون فنظرت إلي بدلال وقالت لاتخفي سخرية خفيفة لمعت في عينيها : « هل وصلت أخبار من صاحبك تينة ؟ » .

ثم ما لبثت أن لونت صوتها بالفحيح : « أنت وقور أكثر من اللازم . لابد أن زوجتك تكثر من الغيرة فأخافتك » .

« أنا أرمل » فأشرق وجهها وقالت : « تستطيع أن تدعوني إلى عشاء راقص » .

وثبت لديها أن وقاري قد زاد عن حده ، فابتسمت بسخرية متممة بكلمات لم تصلني . ثم

أصبت بخيبة وأنا اسألها بشكل قاطع عن معرفتها الوثيقة بأنور تينة ، فاجابت : « صاحبك أنور حي يرزق على ما يبدو ، وقد وصلت منه اليوم رسالة إلى مخرج في التلفزيون ، رسالة قرأتها وأدركت مدى خسة صاحبك » .

من جديد فإن أنور مازال حياً . الممثلة هاء تغادر ، وأما المخرج فقد استجاب لطلبي فوضع الرسالة بين يدي وعاد إلى أوراقه يداعب عثنونه غارقاً في الأوراق المتناثرة على طاولته . تابعت حروف الرسالة التي رصها أنور تينة بثبات معمار يدرك سر كل حجرة في البناء الذي صممه .

إلى الاستاذ ك . أ .

عندما عدت من بعثتك الاطلاعية الطويلة في بلاد أوربا ، تفاءلت بقدمك، وقلت في نفسي هاهو الرجل الذي ستلتحم عينه بالكاميرا ليعرف كيف يدخل في أعماق الفكرة والممثل والجمهور أيضاً . سمعتك تتكلم عن الثقافة الشعبية من منطلق التكامل الحضاري فقلت لقد وجدت فرصتك يا أنور . ها قد [illegible] الرجل الذي اكتملت في اعماقه مشكلة الشرق بنظرة الغرب العلمية . ها قد تم الزواج الشرعي بين ثقافتين انسانيتين تحققان التقدم المنشود .

يبدو أن افكاري السياسية والاجتماعية المرفوضة كانت قد اختبأت بانتظار فرصة كتلك التي أعلنت بعودتك . كنت اراك تتكلم وتنظر كفيلسوف فبت اخلط بينك كصاحب رؤية واضحة وبينك كفنان منفتح الآفاق . اليس كذلك ؟ .

رحبت بك باخلاص ودعوتك إلى قهوة ففضلت الويسكي فقلت لنفسي قد يقربنا الكأس بعضنا إلى بعض . وكم سررت بك وأنت تشرح الوضع القائم بفساده وترسم له الحلول .

تكلمت عن علاقة الشاشة الصغيرة بمستقبل الصغار من ابناء الوطن وبمستقبل الكبار أيضا . لقد ادهشتني منك آنذاك قدرتك الفائقة على رسم مستقبل الفن . . .

ثم دخلت اللعبة يا عزيزي الاستاذ. احتضنتك« شلة »فوضعت تسعيرتك الدقيقة في مقاسمة الدخل مع الكاتب والممثل الأول والثاني والثالث و ...

لقد قتلتني يا صاحبي .

اتعرف لم . فجأة اكتشفت بأنك تقوم بتنفيذ بعض الأفكار التي ساررتك بها في جلساتنا المغلقة فأسهبت أنت في تقريظها ، وإذ بك تنسبها إلى نفسك . كذلك لم تعهد إلي بدور يليق بمواهبي . هل تذكر تلك الشخصية المنسحقة تحاول أن تجد لها مكاناً في الغابة ؟ كانت فكرتي أنا ، ولكنك صنعتها مسلسلا وقدمتها نسخة مشوهة من فكرتي ومع ذلك فقد نالت نجاحاً ملحوظاً .

لم . . . لم . . . ؟

ستكون لك مكانة في مذكراتي التي ستنشر بعد موتي ، آنذاك سيعرفون من أنت .

هل أقول وداعاً . . . . ؟

أنك لاتستحق كلمة نبيلة واحدة .

أنور تينة

وظل المخرج ساكتا لاترف له عضلة فيما أقول له : « مامن مصدر واضح للرسالة » .

« وما يعنيني من رجل مخبول » .

ثم أعقب قبل أن يعود إلى أوراقه : « أحتفظ بالرسالة إذا شئت أو إذا كنت من هواة جمع آثار المرضى » .

وظلت كلمة المرضى ترن في أذني . ألا يحتمل أن اختفاء صديقي له علاقة بمرض ما وإذا كان الأمر صحيحاً فاين يذهب بمرضه ويختفي عن الأبصار ؟ وقد قالت لي زوجته أنه لم يشك من مرض ، وإن كان في الأشهر الأخيرة قد ابتعد عنها في غرفة أخرى ، وما عاد زوجا حقيقياً . إذاك قالت لنفسها : هو الإرهاق من العمل . « كما أني مريضة أيضاً » . •

— ٨ —

أختفت الآن كل مساوىء أنور تينة . وداخلني شعور بأنه إذا ماعاد إلينا من جديد فسيقول قولا آخر وسيعود إلى النقاء الأول ، وسأقول عنه أشياء طيبة تليق بذكرى الطفولة والصبا والصداقة والعود الجديد .

ها أنا أرتب كل ماأعرف عنه ، ولقد بدا لي أنه قد ظلم في حياته الفنية التي قضاها بين أولئك الذين بدأت تتكشف لي أوراقهم بوضوح يزداد يوماً بعد يوم . هل خدع أنور بهم كما خدعت أنا ؟

وجاءت الرسالة الثالثة إلى (هاء) التي امتزج كحل عينيها بالحمرة التي تصبغ الخدين ، وقالت لي :
« إقرأ ، فصاحبك فقد عقله تماماً . إنه يتهددني بتشويه وجهي الجميل بماء الكذاب . هل يفعلها » .

أيتها العاهرة الجميلة

(جمل لا أستطيع عرضها على القارىء

وقلت لي أنك تعرفين كيف تميزي بين الجيد والسيء . .

قلت لك اني أحبك وكنت صادقاً . فرشت لك قبوك الحقير بأثاث استهلك كل مدخراتي التي كنت أعدها لمستقبل زوجتي المريضة بالروماتيزم . وضعت حياتي بين يديك ولم أكن لأطلب منك سوى الصدق ، فماذا فعلت ؟

فراشك الذي أعترته أنا من بين الحشرات ، فراشك لم يرفض طلب أحد من الزملاء أو الإداريين أو مراسلي الصحف الفنية أو ذوي السطوة . . (جمل مخجلة) وها أنت تتسلقين سلم المجد بسرعة العنكبوت بل بمباغتة الجراثيم القاتلة . هل تذكرين يوم هجرت المسرحية وتركت دور العاهرة فيها وفتحت الباب لأفاجيء بك عارية بين أحضان رجل لم أتبين وجهه . لقد صدق حسي يوم طمست وجهك في الصورة . أحببتك وكرهتك وكنت أخاف على نفسي منك ، وصدق ظني . .

ستظل ذكراي عالقة بك يوم أرد لك مفاجأتك بجرعة صغيرة من ماء الكذاب فيصبح وجهك مثل أعماق روحك المشوهة .

دفنتني وأورثتني شيئاً لن أنساه ، ولكني قبل أن أموت سأورثك شيئاً مماثلا . خذي حذرك يا فاتنتي .

التينة المهروسة

وصاحت الممثلة إذ أحست بانتهائي من القراءة التي طالت : « أحذرك أنت وصاحبك المجنون بأن لي أصدقاء لهم قيمة سيحملونك أنت وذاك الرجل المعتوه مسؤولية ما سيقع » .

وقد فوجئت المرأة بي وأنا أقول ببرود : « وما نفع المسؤولية ياسيدتي بعد أن يتشوه هذا الوجه الجميل » .

وأيقنت أن المرأة التي طمس وجهها في الصورة هي (هاء) المذعورة ، وأنها تحمل سراً من أسرار اختفاء رفيق الطفولة ولغز الحاضر وتساؤل المستقبل .

— ٩ —

رغبة في الوصول إلى الحقيقة تداخلت مع الخبرة التي أكتسبتها من الأفلام البوليسية المثيرة التي ملأت الشاشة الصغيرة ، دفعتني نحو البحث عن أدلة غير منظورة قد تقود إلى حقيقة الإختفاء . وفرحت المرأة لوعد مني خرج عفواً بأني سأعيد لها زوجها خلال الأيام القليلة القادمة ، وفرحت أنا لرقم عثرت عليه بين أوراق الغائب . وكان رقم الهاتف يتعلق بعيادة طبيب . ثم جاءت الصدمة فقد أخبرتني الممرضة أن الطبيب قد سافر في رحلة طويلة لن يعود منها قبل شهر على أقل تقدير . ثم جاءت الدهشة حين فكرت في علاقة أنور بطبيب أخصائي بالأمراض الجلدية بينما زوجته لم تكن بحاجة إلى مثل اختصاصه في مرضها المزمن .

وفي ذلك اليوم وصلت رسالتان من الغائب . واحدة لي ، والأخرى للزوجة التي قامت من مقعدها متهللة تدب على عصاها وتبكي فرحة .

ياروجتي الطيبة :
قد يطول غيابي ، ولكن اخلاصك ليك سيظل نجمة أهتدي بها ساعة الضلال . اني يائس من كل شيء ، لذا آثرت الإختفاء . لم أسبب لك سوى الضرر والقلق . يوم تزوجتك فرشت أرضك بالوعود ، وهأنذا لم أحقق لك شيئاً . هل حققت شيئاً لنفسي   أنني عقيم   ياعزيزتي المسكينة ، ولن أثمر عن شيء له قيمة . بلغت الخمسين ، فهل هناك أمل ... ثماني سنوات ، فماذا قدمت لك ، أحلام . . أوهام . . أكرهيني قليلا ، فقد أحس بالراحة في غربتي القاتلة. كوني حريصة على صحتك ولتغفري لي .

لك وحدك
زوجك أنور

هتفت الزوجة بخنق صوتها الفرح : « هوحي وهو يحبني وهو يقول أنه سيعود وهو رجلي» . وارتمت على مقعدها تنشج كنافورة وتردد : « أعده إلي . . أعده إلي » .

— ١٠ —

في الطريق البطيئة إلى الشمال ، كانت حلب تظهر في كل أفق . أيام الحرب والطفولة والجنود السود يزرعون الشوارع بالتوجس . كنت أفكر بالرسالة التي وصلتني فكشفت لي عن احتمال

ارتداد أنور إلى الماضي . كتب يقول : « مازلنا أصدقاء رغم إحتقارك لفني ، وكذلك أحببته ذات يوم أليس كذلك » . كأنه الحبل السري ، ذاك الطريق الذي ربط العاصمة الحبل بالأنوار والضجة والنجاح ، بحلب العتيقة الراكدة كنقوش نادرة في قاع حفرة . « لقد أنزلقت ياصاحبي . كان القدم أول الإنزلاق ، ثم الجسد فالرأس ، وهاهي روحي أيضاً . . أنزلقت وانتهيت » .

وتتلاحق الصور الخارجة من صندوق الزمن الذي كاد أن يبيت غابراً . أيام المظاهرات الشعبية والأغاني القومية الجميلة . ياالطفولة وأيام الشباب . هاهي الصور بالأبيض والأسود تتبادل المواقع مع مشاهد التلال العارية والحقول المصفرة . جاء الصيف مبكراً وتصبب العرق من الجبين المتعب ، فلم أعد أعلم أهو الحر أم أنها حمى الذكريات .

« ماعاد لي سواك الآن ، فأنت مخزن الماضي ومؤشر المستقبل . لقد ارتفعت الجدران العالية ففصلتني عنك ، وكنت أحلم بأن أفعل شيئاً يرضيك ويقنعني ويبرر لي أحلامي في طفولتي وشبابي » .

وكنت أرى في شمس الظهيرة كتلة من عذاب تشدني إلى مشارف المدينة ، فذكريات الموت كانت تحوم على السراب الذي تجسد قلعة حبلى بالزمن الراكد . نزور مهد الطفولة لنشيع الأحباب والصحاب . في السنوات الأخيرة كان الطريق إلى حلب وسيلة شبه دورية لممارسة طقوس الحزن على أحد مات ، واليوم يقودني الحدس إلى أنني سأشهد فاجعة أنور .

أنقبض صدري وأنا أتذكر مقاطع أخرى من رسالته إلي :

« لقد أنتهيت حقاً ياصديقي ، ولاأطمع في عطف منك أو كلمة رثاء . لقد تعب الحصان البري من المطاردة وما عادت نزواته تعينه على التحمل . أنني أتآكل كشجرة هرمة وأتساقط قشرة قشرة . أحن إلى الجلوس تحت قنطرة الزقاق لكي أفكر طويلا قبل أن أستسلم لحكمة التلاشي . هل تصدق ياصديقي الوحيد أن التلاشي باتت له حكمة بعد أن كنا نناضل من أجل الحياة والأفضل أنت لابد تذكر كيف أكرهت على إعلان إنسحابي من الحزب وشجبه بواسطة وسائل الإعلان المختلفة . لقد برهنت للجميع على أن انسحابي كان مدعوماً بالأفعال الملموسة . لقد بت فيلسوفاً لحكمة التلاشي » .

وكنت أعلم إلى أين أتجه حين أوصلتنا السيارة إلى قلب المدينة . كان الزمن صعباً وضيقاً ولايحتمل خطواتي التي أسرعت بي نحو الحارة القديمة

- ١١ -

وكان الغرباء من الأطفال يملؤون الحارة بالضجيج .ثم تبينت أني أنا الغريب وأني أثير فيهم الفضول . وهجم ذباب الذكريات على عيني وتساقطت في أذني حصى الأيام السالفة فازدحمت الصور الوافدة كالحمى على وقفتي الحائرة في مدخل الزقاق المعتم . هنا ربينا وهناك وعند خندق القلعة الملي ، بالأعشاب البرية . وكان وقار المكان يمتزج بالأوساخ فتشتعل الذاكرة بالأفراح والأحزان الصغيرة ويخفق القلب لعواطف شيطانية تطير في الجو كفراشات مضطربة. وعند بوابة الزقاق التي تآكل بابها الخشبي الذي كنا نتسلقه كالقرود ، تأملت مابقي من ألواح أحتفظت ببعض المسامير الكبيرة التي طالما اقتلعنا منها الكثير وفي ظننا يدور شعور بأن تلك المسامير لايمكن لها أن تنتهي . وكنت ألتمس البرودة تحت القنطرة فجاءت الصور باهتة ومتألقة . كان أنور دوماً وأبداً متألق العينين ، لاتغيب الابتسامة عن وجهه النضر في غمرة وجوه جدية الملامح تبحث عن قوت يومي ملح .

بحثت له عن مكان في « باب الأحمر » فلم أجد له بين السكان وجوداً . لقد عرفني بعضهم فالقى تحية ومضى ، وأنكرني كثيرون فلم أحظ منهم بدف ، . حاولت في تجوالي أن أهيج المكان والزمان فتستقبلني الحارة بالمعرفة ولكني فشلت . وطرقت باب أهل أنور الذي لم يتغير فأطلت علي عجوز أستسلمت عيناها لذهول أرعبني فعرفت فيها أم أنور ، إلاأنها كانت قد أنحدرت نحو شيخوخة تثير الفزع . سألت عن أنور فلم تسمع فصرخت أريد أنور فلم تعرفني وهزت برأسها مفكرة . صحت في مدخل الدار المظلم والذي كان يؤدي إلى صحن عكس ضوء الشمس القاسي : « ياأنور أنا هنا ولقد جئتك » .

فعكس المدخل الضيق صوتي . هتفت من جديد متوسلا فخرج شبح من العتمة تقدم نحوي ببطء شديد ، حتى إذا باتت العجوز حائلا أمام رؤيتي هتفت هامساً : « أنور . .لقد جئتك».
فبرز وجهه من خلف أمه ، وقد تبينت فيه رفيق الطفولة رغم لحيته الطويلة التي أصطبغت بالأبيض ورغم العدسات السوداء التي أخفت عينيه . كان أنور متخفياً وراء حزن جامد لكنه كان حياً ، وقد أحسست بدفئه وهو يعانقني ، واستمر في عناقه تلافياً لكشف دموعه الساخنة التي بللت وجهي فاستأنست بعد وحشة

- ١٢ -

قال لي ، ونحن تحت الدالية في صدر صحن الدار وكان يتكىء على مخدة من القش ، أنه سبب لي ضيقاً ولكنه تمنى أن يراني قبل أن يموت . وانعكست ظلال الأوراق المصابة بالعنكبوت على وجهه فبدا مختلفاً . لم يبق على قيد الحياة سوى الأم العجوز ، وقال لي أرأيت

إليها لاتسمع أنيني فهي سعيدة . وحاولت أن أستفسر عن سبب إختفائه المفاجيء وعن تنكره هذا وعن الرسائل ، فضحك يقول : « البيات الشتوي » الحشرات والزواحف تهرب في أيام البرد إلى السكون الكامل ، أما أنا فقد هربت في أيام التفاهة إلى الإنزواء كما تراني » .

وقال لي ونحن في طريقنا إلى مدخل القلعة القريب من الحارة « أرأيت إنها لم تتغير منذ أيام الطفولة ، ظلت القلعة شامخة وتلاشيت أنا . لقد أختفيت لأن الضوء كان قاتلا . متنكر أنا لكي أنكر نفسي » . أما عن الرسائل ، فقد علمت منه أن صبياً يعمل في المسرح كان معجباً بأنور هو الذي سلم الرسائل عقب رحيل أنور إلى مهد الطفولة . وقال لي : « هل تصدق ، سأكتب مذكراتي أو أنني سأنفذ وعيدي . إني أتفه من ورقة يابسة تعجز عن سد مجرى نهر تسيل مياهه ببطء مزمن » .

قال لي ، فيما نصعد السلم الحجري لمدخل القلعة ، انه خان نفسه وخان كل شيء ، حتى زوجته الطيبة لم تسلم من عقمه وخيانته ومقامرته بأوراق كانت سلفاً خاسرة . وقلت له بصوت حريص : « لاتبدو لي مريضاً فلم أقمدت نفسك ؟ » .

فتوقف لحظة تحت قوس المدخل العالي ، ثم فكر طويلا ، ثم لم يجب بحرف .

وقال لي ، ونحن نجتاز المدخل المظلم ونتوقف عند مقام « الخضر » المجلل بالرايات والغبار :

« تمنيت لو أعرف اليقين فأمسك بهذا القماش الأخضر أطلب المساعدة » .

ثم همس مختنقاً :

« لقد عادت أيام الطفولة ، لايتقصنا سوى أن نصرخ . هل تعرف ما جرى لمعظمهم ؟ » الموت ، الهجرة ، العمل المنهك الذي اسدل ستار النسيان على أيام الطفولة ، خيانة الماضي المتبادلة . وقال لي : « بقيت أنا وأنت . تكفيني كلمة رثاء صادقة واحدة . تسرني عودتك» . ومررنا عبر الأطلال التي كانت صامتة والتي تشكل السوق القديمة في القلعة ، فقال لي وهو يتحسس حجرة كبيرة : « مات أهل السوق وذهب أهل القلعة القدماء . وتناثرت الأطلال...» وتمتم لنفسه بصوت مسموع : « هل نذهب إلى التناثر بمحض إرادتنا » .

وكانت الأحجار متداعية والشمس المائلة تسحب خطواتنا البطيئة نحو المرتفع الشمالي للقلعة . استند على ذراعي فكان واهناً وقال بعمق عميق : « اشتقت لك » .

قال لي ونحن على سطح تظلله المأذنة إنه يريد أن يشاهد المدينة معي. مأذنة جامع إبراهيم الخليل كانت كالالف الخنونة تطل على الفسحة العارية التي كنا نجول فيها كطفلين لا يؤثران الكلام . ومسحنا المدينة بعيوننا . كانت آخر مرة وقفت فيها على هذا السطح منذ ربع قرن أو أكثر ولم تكن هناك أية هوائيات لاجهزة التلفزيون .

« أغصان معدنية جافة تغطي أسطحة المدينة » .

هكذا قال أنور ، ثم أكمل فيما يدير جهاز التسجيل الذي كان قد أحضره معه : « هل تريد أن تستمع إلى موسيقى تناسب مغيب الشمس » .

وخرجت موسيقى تغلب عليها ايقاعات طبل . خلع عن وجهه النظارة السوداء وقال : « انظر جيداً إلى وجه صاحبك رفيق الطفولة » .

وكانت آثار احمرار باهتة تنتشر من الرقبة باتجاه الخد الأيسر . قال لي : « أم تسمع مثل هذه الموسيقى من قبل ؟ » .

وكان قد أوقف اللحن ، ثم أعقب بعد لحظة : « مثلك لايسمع هذا اللحن القادم من جحيم الفن . انه رقصتي وأنا أمثل دور العاهرة على خشبة المسرح » .

فجأة وجدته يعيد تشغيل جهاز التسجيل ويتمايل ، ثم مالبث أن خطا خطوات موقعة ، ثم أحسست أنه يعيش حياة من يقف على الخشبة تمنعه الأضواء القوية من رؤية الجمهور . وكمن رمى عنه ثوب الاستسلام الذي رأيته فيه ، تحول إلى كتلة غريبة من الرقص الأنثوي وبهلوانية المهرج . يذهب ويجيء ، وتهتز أردافه وحواجبه وتذهب ذراعاه في الهواء . كان يقترب لحظة فلحظة من الحافة المطلة على خندق القلعة العميق . لحظة فلحظة احسست أننا نقف في العلو الشاهق ، وكان يقترب من خطر الانزلاق في الهوة القاتلة ، وكنت أتمزق بين مصدر الموسيقى واهتزاز أنور وخط الخطر الذي كان يقترب منه فجأة ثم يبتعد ببراعة ، حتى إذا تلاشت المسافة بين الرقص والسقوط في الهوة قذفت بنفسي في الهواء لامسك به يهزني الخوف فاذ به يصيح ضاحكاً : « أوتحسبني أريد الموت أمام عينيك ياصاحبي »

ثم قال لي وهو يجفف عرقه بطرف كم قميصه المتسخ : « أنا ، الفيل الذي يذهب وحيداً إلى مقبرته » .

ثم هتف مرحاً فيما نجلس على الأرض كبدويين : « هل أعجبتك الرقصة . كنت متألقاً في دور العاهرة إلى درجة حسبت فيها نفسي ملكة المهرفي الوطن » .

وساد صمت مخيف ، والغروب قد حل على المدينة التي باتت كآبة متناثرة في كل الأرجاء قال أنور باستسلام : « اني أموت من السيفلس . هل تعرف ماهو السيفلس ، الزهري . حبيبتي المثلة هاه منحتني هدية لاتنسى » .

الزهري ، الزهري ، ياله من خوف . كان لايزال يرتعش من رقصة الموت تلك ، واحسست أنه في تلك اللحظات يرسل اشارات الاستغاثة التي لايجد لها حروفاً . قلت له إن الوقت حان للعودة ، فقال إن حارس القلعة صديق ، وقلت له إن العودة إلى الزوجة المسكينة والمسرح والعمل هو ما أعنيه ، فأطرق بيأس : « خنت زوجتي ومبادئي ومهنتي . خانتني الايام ،والميراث هاهو بين يديك تراه » .

قال بحزن يخالطه الدمع : « الطبيب غير متفائل ، فهو يقول أني تأخرت في بدء العلاج » . بعد لحظات قال كمن يقرر شيئاً : « لقد تلوثت » .

صاح فجأة وقد اندفع كوحش جريح نحو حافة المنحدر : « أريد أن أضع حداً لكل شيء » . ولقد بذلت جهداً عضلياً فائقاً لاقع به على التراب محتضناً تشنجه ومربتاً ظهره كطفل تعيس . كان ينشج ، وكنت أفكر بالماضي واذ بصورة المستقبل تهجم علي : « ماذا يحدث لاولئك الرجال الذين فتحت لهم تلك المثلة باب الحب على مصراعيه ؟ » .

وكأن أنور كان يقرأ أفكاري جمل يتمتم : « لقد تلوثنا جميعاً . تلوث الفن ياصديقي » . وانفجر في ضحكة رددها جدار الجامع واحتضنها اسطحة الأبنية في المدينة . وقفت انظر في قاع الخندق الهائل وافكر في كل شيء حدث أو أنه سيحدث . وأحسست بغم شديد فقد كانت الرؤية تذوب في تلك الدكنة التي خيمت على المشهد .

في طريق العودة قال لي : « لنتفق على أنك لم تحدثني ولم ترني ، لنتعاهد على ابقاء السر مخفياً حتى أشفى » .

ثم انفجر في ضحكة عصبية وتساءل : « هل أشفى » .

وعندما تعثرت خطواتي عند مقام الخضر رأيته يمضي مسرعاً . لحقت به فلم أعثر عليه . وقد عدت في اليوم التالي إلى قواعدي في العاصمة .

– ١٣

أعلنت عن فشلي في العثور على الغائب ، وقد فوجئت بعد أيام باللحن المميز لرقصة العاهرة مسجلا على أشرطة مباعة ومذاعة ومنتشرة في الأسواق والمقاهي وفي أماكن كثيرة أخرى ، وكانت أصوات الطبلة المميزة تتعالى في سماء الأمكنة ، فقررت أن أغير مهنتي في الصحافة . وتلك خلاصة ما خرجت منه من تجربة مرة مرت ديق طفولة اختفت أخباره إلى الأبد.

البياض الغادر

قصة محمد شاكر السبع

— لن تقص مثل تلك القصة اللعينة . . اه . . أولئك الجن وصديقهم:

والحق مع جدتي ، فقد كلفتها تلك القصة السهر عدة ليال ، وكانت أسنانها تصطك لأقل صوت . وقد استغل الجن — كما تقول هي — حالتها هذه استغلالا بشعاً ، فأخذوا يظهرون لها على هيئة قطط سود وماشابه ذلك. ووجد والدنا الفرصة ليندد بعمنا كمال ويقرعه في كل وقت على قصصه الرديئة التي لم تحدث قط . ويختم حديثه الثقيل بـ : « والتي كادت أن تقتل أمي . . هل تجهل أن قلبها ضعيف ؟ ».

وتثور جدتنا على والدنا : « ضعيف ؟ . . أنا قلبي ضعيف ؟ » وتختنق بكلماتها الأخيرة .

وهكذا أضعنا نحن الصغار قصص عمنا كمال الجميلة بين جدل عمنا وأبينا وقلب جدتنا الضعيف .

ومرت ليال بثقلها السكون ، فعمنا كمال أخذ يذهب إلى مقهاه .

وفي ليلة أمسكنا ساقي عمنا وتوسلنا إليه أن يبقى معنا وليقص علينا واحدة من قصصه . كانت جدتي ، رغم خوفها الذي لم يغادرها منذ قصته الأخيرة ، متلهفة على سماع قصصه . وحين نظر عمنا إليها تململت في جلستها وقالت بحنق : ولكن ابتعد عن الجن والشياطين ألا تعرف قصصاً تدخل البهجة للنفس ؟

وتدخل والدنا : — هل تعود إلى الأكاذيب المرعبة ثانية ؟

فقال عمنا كمال : — لماذا تقول عن حكاياتي أكاذيب ؟.. حسناً . . لن أقص .

وتعلقنا بساقيه بشدة حتى كدنا نطرحه أرضاً . وانطلق صوت الجدة كصفير قطار : — لتجلس وتتحدث باحدى قصصك حتى وان كانت أكاذيب . المهم أنها جميلة .

وانتصر عمنا كمال الذي جلس بيننا وقال بسرعة : — هذه الليلة سأقص لكم ماحدث لشيخ احدى العشائر من مصائب كادت تطيح بزعامته بسبب مرافق صحية .

انتصب رأس والدنا وقال بغضب : — مصائب ؟ مرافق صحية ؟ هاهي الأكاذيب تسقط علينا من السقف .

قال عمنا بصوت هادىء جداً : — هل سمعت شيئاً ؟ . . لماذا لاتستمع أولا ؟

انضممنا إلى جانب عمنا ، ولحقت بنا والدتنا وجدتنا . وهكذا أصبحنا عصابة لانريد أن تعرف الحقيقة ، كما قال والدنا . وبعد أن

هدأت أصوات الاحتجاج على هذه التسمية قال عمنا :

— هو أحد شيوخ العشائر الواقعة شرق دجلة . كان رجلا قوي الشكيمة في شبابه ، لكنه لم يكن حكيماً . . وفيم حاجته إلى الحكمة ؟ فبطانته كانت ملأى بالحكماء . وحين تقدمت به السن أصبح نائباً في مجلس النواب . وكان الباشا رئيس الوزراء يحبه كثيراً . كان هذا الشيخ يعيش حياة سعيدة فقد استطاع أن يحل جميع الخلافات مع اخوته وأبناء عمومته الذين تحولوا إلى سراكيل (١)يؤجرون الأرض منه ويسخرون الفلاحين للعمل بزراعة الرز . لكن الرز بعد كل ذلك يرتبط بالتجارة ، والتجارة تنتهي بالنقود ، وهكذا في نهاية كل موسم تظهر الخلافات بين السراكيل التي كان يعتقد أنها انتهت في العام الماضي.

وقاطعه والدنا : — أهذه هي القصة الجميلة ؟ . . حسناً . . أين المرافق الصحية ؟

أجابه عمنا : — انتظر قليلا . . قلت ان هذا الشيخ كان يعيش حياة سعيدة . . ولكنها لم تدم . . ففي صباح أحد الأيام وصلت « مضيفه » سيارة سوداء كبيرة نزل منها رجل انكليزي يرافقه مترجم سلم للشيخ رسالة من الباشا . ورحب الشيخ بـ « الصاحب » ترحيباً حاراً.

— مَنْ هو « الصاحب » ؟

هكذا سألنا ، فأجاب :

— الرجل الانجليزي . . وفهم الشيخ من المترجم أكثر مما فهم من رسالة الباشا . فـ « الصاحب » جاء ليدرس الوضع الاجتماعي للعشيرة وصعق الشيخ ، وهمس في اذن المترجم : « جاء يدرسني ؟ » . فقال المترجم : « قلت العشيرة » . وتساءل الشيخ : « لماذا ؟ » فأجابه

(١)—السراكيل : وكلاء الاقطاعيين باللهجة المحلية العراقية

المترجم : « ليضع رسالة حول الوضع الاجتماعي يتقدم بها إلى احدى جامعات انجلترا » . . هكذا وقع الشيخ في المصيدة . وأخذ فكره يعمل دون نظام « الصاحب يدرس عشيرتي . . لماذا اختار عشيرتي ليدرسها ؟ . . وأين يأخذ هذه الدراسة ؟ . . إلى انجلترا . . ماذا سيقول الانجليز عن . . .» وشعر أنه سيغمى عليه إذا ما استمر في التفكير . .

سكت عمنا عن الكلام . فبادره والدنا هازئاً : — نسيت البقية . أليس كذلك ؟ وها أنت ستختلق ما ستقوله بعد قليل . .

فضج عمنا : — لماذا هذا الاتهام دائماً ؟

وانطلق والدنا بحديث طويل عن أكاذيب عمنا العزيز ، وأكد للمرة العشرين أن عمنا هذا أكبر كذاب في طول البلاد وعرضها . وأين الحكمة في مجيء « الصاحب » لدراسة الوضع الاجتماعي لعشيرة هذا الشيخ غير الحكيم ؟ ثم أين المرافق الصحية ؟

رغم كل هذا الكلام الذي لم نفهم نصفه ، اخذلنا والدنا بوقوفنا إلى جانب عمنا : — هيا قص البقية ياعمنا .

جعّد العم أنفه ليعطي لما سيقوله أهمية ، ثم قال :

— حسناً . . حسناً . . ودون ضجيج . . في الليل جمع الشيخ بطانته وتداول الأمر مع الحكماء منهم فقط . هذا « الصاحب » جاء ليدرس العشيرة . أسألكم لماذا ؛ وما معنى أن يدرس العشيرة ؟ وبدأ الحكماء يفكرون . تساءل أكثرهم حكمة : هل تآمرت انجلترا على عشيرتنا فأرسلت من يدرسها ؟ واصطكت أسنان الشيخ . ولكن حكيماً آخر قال : لا . . فالباشا يحب شيخنا ، والأنجليز يحبون

الباشا ، اذن ، الأنجليز يحبون عشيرتنا . وتنفس الشيخ براحة . وبعد حديث طويل بين الحكماء الذي تخللته منازعات قصيرة لكنها مصحوبة بشتائم وصلوا إلى حل حكيم : على الشيخ أن يسأل المترجم ماذا يريد هذا « الصاحب » بالضبط . وقال المترجم « سيسأل عن أساليب الزراعة والصيد . . كيف يتزوجون ؟ كيف يموتون ؟ تقاليد الحياة اليومية . كيف يحتفلون بالأعياد ؟ كيف يتنظفون ؟ الخ الخ . ». وفهم الشيخ وحكماؤه كل ماقاله المترجم ماعدا « الخ الخ » فقد إنغلقت أدمغتهم أمامها .

وصرخ والدنا : — كاذب

— بل هذا ماحدث ياوجل اسمع

وقاطعه والدنا : — هؤلاء حكماء ؟ . . إنهم مجموعة من البغال .

فاحتد عمنا — ألا توجد لديك تشبيهات غير هذه ؟

وتدخلنا بينهما لئلا يطول النقاش . وواصل العم كمال حكايته قائلا : — وتجاوز الحكماء هذه النقطة على أمل أن الفرج قريب .

— أية نقطة ؟

هكذا سألنا ، فأجاب العم :

— أعني « الخ . . الخ » . لكن الشيخ انقلب فجأة إلى حكيم فأمر أن يغتسل جميع أفراد عشيرته يومياً والا .. وهكذا بدأ « الصاحب» دراسته والشيخ ينتقل من قلق إلى قلق أكبر . وحين وجد الشيخ أن أسئلة هذا « الصاحب » ذي العينين الزرقاوين ليست عدوانية ولا تكشف عن فضائح استرد هدوء أعصابه . إلا أن هذا الهدوء كان

خادعاً . . إذ سرعان مارنّ ناقوس المتاعب كيف «فكر الصاحب» بهذه النقطة ؟ لقد سأل كثيراً ، وكانت أسئلته أسئلة « صاحب » حقيقي الا سؤاله عن هذه النقطة ؟ وقال الحكماء : لاذنب لـ « الصاحب » بل القدر ، والا كيف يسأل عن البلهارسيا ومدى اصابة أفراد العشيرة بها ؟ ماذا يعني ذهاب « الصاحب » إلى مركز الناحية القريب ويطالب المستشفى هناك بعدد المصابين في هذه العشيرة ؟ إنه القدر . وآمن الشيخ بضربة القدر الغادر . لكن القدر كان اكثر غدراً مما تصور الشيخ وحكماؤه ، فـ « الصاحب » سأل بايعاز من هذا القدر — كما يؤكد الحكماء — أين يقضي أفراد العشيرة حاجاتهم ؟ ولم يفهم الشيخ معنى السؤال ، وكذلك الحكماء ، فشرح المترجم : الصاحب رأى أكواخ الفلاحين ولم يرَ مرافق صحية ملحقة بها ، وكذلك لم يرَ مرافق صحية عامة لجميع أفراد العشيرة . . فأين يقضون حاجاتهم ؟ فأجاب الشيخ : إنهم يقضونها على ضفاف النهر أو في العراء . وحين ترجم للصاحب هذا الجواب الخالي من الحكمة أطلق صفيراً وفتح أوراقه وأخذ يكتب كثيراً . واسودت الدنيا في عين الشيخ . إذن هذا « الصاحب» سيفضح عشيرته أمام الأنجليز وكذلك أمام الباشا ، والباشا سيغضب من دون ريب . ينبغي علاج الأمر . لا . على الشيخ وحكمائه أن يجعلوا هذا « الصاحب » كاذباً في هذه النقطة أمام الباشا ، ولكن كيف ؟ وسهر الحكماء تلك الليلة ليفكروا فـ « الصاحب »قرر العودة إلىبغداد . ويبدو أن القدر الغادرلم يكفه ماعمله فوجه ضربته هذه المرة إلى الحكماء أنفسهم ، والا ماذا يعني أن الحل تجده إحدى زوجات الشيخ المشهورة بغبائها ؟ قالت لزوجها : تريد أن تقنع الباشا أن الصاحب كاذب ؟

أنت لاتستطيع أن تبني . . وتساءلت : ماذا تطلق عليه ؟ فقال الشيخ : مرافق صحية . فواصلت : لاتستطيع أن تبني مرافق صحية لكل كوخ إذن عليك أن تبني واحدة كبيرة وسط أكواخ الفلاحين . وحين تواجه الباشا وهو غاضب يمكنك أن تقول له : ان « الصاحب » كاذب فيمكن لفخامتكم أو مَنْ تثقون به أن يزور عشيرتي ويرى بعينيه . وتوقفت وسألته ثانية : ماذا تطلق عليها ؟ فقال الشيخ : مرافق صحية .. فقلت : آه مرافق صحية .

وزال الغم عن الشيخ لكن غماً جديداً ركبه : هذه الزوجة حكيمة . . من أين جاءتها هذه الحكمة ؟ ولماذا لم تأته هو ؟ وآمن أن القدر يقف ضده .

تململ والدنا ، فتوقعنا اعتراضاً ، لكن جدتنا أشارت له ألا يفعل . وقال العم :

— جاء البناؤون بسرعة . اول الأمر حفروا حفرة كبيرة وبنوا بداخلها غرفة لها فتحة في الأعلى . وإلى جانبها بدأت جدران المرافق الصحية ترتفع . كان الفلاحون ينظرون إلى هذا الأمر بدهشة . ثم بدأت الأدوات التكميلية تخرج من الصناديق . . الحوض الأبيض الملتوي . . البلاط الأبيض الذي كسيت به الجدران . ونصب خزان ماء أبيض تتدلى منه سلسلة ويخرج منه أنبوب يغوص في الأرض . وعلى سطح المرافق الصحية نصب خزان من الصفيح الأبيض . كان الفلاحون لايثقون بهذه الغرفة البيضاء . لماذا اللون الأبيض ؟ ولماذا هذه السلسلة المتدلية ؟

توقف عمنا عن الحديث قليلا ثم قال :

ــ لاأريد أن اسبق الأحداث . وسأروي كل شيء كما حدث . فحين انتهى البناء وأصبحت المرافق الصحية جاهزة للعمل تحولت إلى شيء مثير . أول الأمر قام الشيخ والحكماء بزيارتها بعد ذلك قام وفد كبير من نساء الشيخ بزيارة هذا المكان العجيب . وثالث الوفود وهو الأهم والأخطر وفد السراكيل . ومع ذلك ارتعش الجميع بشكل غير محسوس من هذا اللون الأبيض . مَنْ الذي بدأ باشعال الشرارة الأولى ؟ الفلاحون ؟ السراكيل ؟ نساء الشيخ ؟ أم حكماء الشيخ ؟ لاأحد يعلم الا أن الافتراضات التي وضعت فيما بعد من قبل العارفين تتفق جميعها على أن أحد الفلاحين أو أحد السراكيل أو احدى نساء الشيخ أو أحد الحكماء صرح : أن هذه ليست مرافق صحية ، بل هي غرفة تعذيب وموت . والا مامعنى الحفرة المدفونة تحت الأرض ؟ مامعنى الخزان الأبيض الذي تتدلى منه سلسلة ؟ هكذا بنى الشيخ هذه الغرفة ليتخلص من أعدائه . . بياض في بياض . . انها غرفة تشبه غرفة التشريح في مستشفى المدينة .

وصرخ أبونا : ــ كاذب . . ابن سلالة كذابين .

وضج عمنا كالـ . وكادت تنشب معركة لولا جدتنا ووالدتنا وحين عاد العم للحديث كان الانفعال قد انهكه . قال :

ــ هذا الرأي انتشر بين أفراد العشيرة . وتحركت وساوس السراكيل . . والوساوس حركت الأحقاد والضغائن القديمة . وبدأت مراجل الغضب الذي سينتهي بالعصيان والحرب تتحرك . وسقط الشيخ في حيرة ، خاصة وأن رجال السراكيل دججوا أنفسهم بالأسلحة

وهكذا فعل رجال الشيخ . وبدأ أقوى السراكيل بنبش الماضي ويناقش الآخرين من السراكيل ما إذا كانت زعامة الشيخ للعشيرة شرعية أو لا . . كان الشيخ يلعن باستمرار ذلك « الصاحب » ودراسته وهذه المرافق الصحية التي ستفجر حرباً لايخرج أحد منها سالماً . أين يجد الحل ؟ واجتمع بحكمائه الذين أكدوا له بعد نقاش طويل أن حكمتهم لم يسبق لها أن عرفت مرافق صحية وما ينجم عنها من مشاكل وحروب. وعاش الشيخ وحدة قاسية . ولم يبق أمامه سوى زوجته الحكيمة فهي السبب في كل هذا . قال لها : سأهدم هذه اللعنة التي أسقطها على رأسي ذلك « الصاحب » . قالت الزوجة الحكيمة : لا . . . إذا فعلت ذلك سيتأكد للجميع أنها فعلا غرفة تعذيب وموت . والعمل ؟ هكذا سأل الشيخ . فقالت بصوت يكاد لايسمع : هل حقاً هي مرافق صحية ؟ فصرخ الشيخ : أيتها الغبية . . حتى أنت تتصورين أنها غرفة تعذيب وموت . فقالت : الحل سهل . . اجعل أحد الفلاحين يقضي حاجته فيها أمام الجميع وعندئذ ستكون أنت من الصادقين . وفرح الشيخ لكن غمه القديم ازداد كثافة : من أين لهذه الغبية كل هذه الحكمة ؟

كان حشداً كبيراً في صباح اليوم الثاني أمام المرافق الصحية . كان هناك الشيخ وحكماؤه والسراكيل والفلاحون . كان ثلاثة أو أربعة من رجال الشيخ الأشداء يمسكون أحد الفلاحين الذي يقاوم بيأس بين أيديهم ، بينما زوجته وأطفاله يصرخون احتجاجاً على مصير معيلهم الأسود . وصرخ الشيخ : ادخلوا هذا الكلب بالقوة في المرافق الصحية ليقضي حاجته . وهكذا رموه وأغلقوا الباب وراءه . حاول الفلاح أن يفتح الباب لكنهم أمسكوا بالباب بقوة . ان الله وحده كان

يعلم ماذا حدث للفلاح في الداخل ، لكن المحتشدين علموا شيئاً واحداً ، فقد صرخ أحد السراكيل بالفلاح أن يسحب السلسلة ، ويبدو أن الفلاح سحبها وهو تحو تأثير الهلع . لقد سمع الجميع هدير الماء في الداخل ثم صرخة قوية انطلقت بعده وصوت ارتطام جسم على الأرض.أول الفارين كان الرجال الذين يمسكون الباب وتبعهم الحكماء والفلاحون والسراكيل . وانطلق أشقاء الفلاح ففتحوا الباب وأخرجوا أخاهم المغمى عليه وفروا به إلى أكواخهم . وفي « المضيف » انطلق صوت الشيخ راعداً : — اهدموا هذه المصيبة .

وقيل إن جميع أفراد العشيرة هجموا على المرافق الصحية التي اختفت من الوجود . لكن مشاكل السراكيل لم تنته مع الشيخ الذي بدأ يناضل من أجل الاحتفاظ بزعامته . وقيل أن الباشا أمر حكومته بالتدخل من أجل الشيخ الذي أقسم ألا يبني مرافق صحية مرة ثانية حتى لو كلفه ذلك حياته .

قال والدنا : — يالها من أكذوبة كبيرة . . ورديئة أيضاً !

فقال عمنا كمال : مَنْ يدري ؟

محمد شاكر السبع — بغداد

كيف السبيل اليك يا فلا

قصة حنا عبود

لم يكن يخطر في بالي قطعا انني ، بعد ثمان واربعين ساعة ، سأكون في كولومبو ، مع الوفد الصحافي الذي سيغطي مؤتمر دول عدم الإنحياز المنعقد هناك.

كان من المفروض ان يكون زميلي سعيد بدلا مني . ولكن المؤسسة أخبرتني أنني مسافر لامفر ، وأن لابديل عني . ولما كانت الطاعة من شروط الوظيفة ، فقد أذعنت على الرغم من كثرة مشاغلي ، والدهشة تجرفني : كيف استغنوا عن أمهر مراسل في الكتابة المختصرة . واستعاضوا بي عنه ؟ ولم أعلم بوفاته ، وهو يزور ابن عمه المشرف على الهلاك في المستشفى العسكري ، الا بعد عودتي من المؤتمر .

وبالطبع لم استطع متابعة الخطباء كما يجب في كولومبو . كنت بطيئا الى درجة مضحكة . ولولا معونة « الصحفي الجوال » لما استطعت تقديم شيء ذي اهمية . وبعد عودتي عرفت ان كل المعلومات كانت ، إما خاطئة أو ناقصة ، وخاصة بعد ان قارنتها المؤسسة مع الوثائق التي نشرها المؤتمر بالعديد من لغات الارض — وان كانت هناك اختلافات بين ترجمة واخرى واستلمت كتاب التأنيب من المؤسسة من غير ان اعلمها بأن الاخبار التي كنت ارسلها ليست سوى ترجمة لما كان يمليه علي ذاك « الجوال » بعد ارفضاض كل اجتماع .

كان يقف امامي خطيبا جديدا في غرفتي ، في الفندق المشترك للوفود الاجنبية ، ويلقي باللغة الفرنسية ، نصف المجهولة بالنسبة الي ، ما شاء له ان يلقي ، وانا اسرع في الترجمة والتسجيل لارسال ما يمكن ارساله . نسب — على سبيل المثال — الى احد الخطباء قوله : ان العالم الفقير ليس العالم الثالث ، بل العالمان الاخران ، والا كيف تمسكت انكلترا بالهند مئتي عام ؟ وقد تبين للمؤسسة ان احدا من الوفود لم يفه بكلمةمن هذا القبيل ، لان المؤتمر كان مؤتمر عدم انحياز لتحديد خط سياسي ، وليس لتحديد خط اقتصادي . ولما كنت جاهلا جدا بالفرعين ، فاني لا اتعدى كوني مراسلا فاشلا لا اكثر .

إدعى هذا الجوال ان اسمه « فانك فادير » من « مدينة ديجيك » المشهورة . ولما سألني : ألا تعرفها ؟ خشيت ان يفضح جهلي بالمدن والامصار ، فأجبت من غير وعي : طبعا ، طبعا ، اعرفها . اعرفها تماما . بلى اعرفها ، وكيف لا ؟ . وحين ابتسم استأت جدا من ابتسامته ، ولعنت الساعة التي اختارتني فيها المؤسسة .

وادعى انه لقب بـ « الصحافي الجوال » لانه في طواف دائم على اقطار العالم ويجيد أكثر من عشرين لسانا ، فيعمل في كل قطر يأتيه ، حتى اذا مل القطر ارتحل الى غيره ، لا أسف ولا حسرة .

التقيته اخر مرة في غرفتي ، واخبرته بملامة المؤسسة على المعلومات المغلوطة ، فأكد من جديد صحة المعلومات ودقتها ، واقنعني ان ما يقدمه لي هو ما يسمعه بالضبط .

في هذا اللقاء قال لي : بعد عام ونصف العام ، او اكثر من ذلك بقليل ، سوف يعقد مؤتمر جديد للغجر ، وسوف يؤكد المقررات

السابقة للمؤتمر الاول ، وفي مقدمتها رفض الانتماء الى أمة او وطن او جنس او لون . . . ولسوف احضر المؤتمر . في طريقي سأعرج عليك ، فان وافقت ذهبنا معا .

— ومن اين لك معرفة ببلدي وقريتي ؟
— من كتاب سياحي صغير جدا ، ابتعته من اللوكسمبورغ .
— الكتاب شيء ومعرفة ما يتعلق بي شيء اخر .
— انت من قرية « فارميليكا » القريبة من : « جوبا » و « دارا » و « حالزين » و « شطيحة » و « عفرق » . . .

عقدت الدهشة لساني . ان القرى هي نفسها تقريبا .

— لكن اسم قريتي هو الفرمولية .
— إنه تحريف . تحريف . أليس طريقها من مفرق « تارخين » ؟
— دياربن ، دياربن ، وليس تارخين
— تحريف أيضاً . لا يهم . إنك لن تنساني أبداً . لابد اتيك .
— متى ؟
— لاأعرف ، ولكني سوف أحضر . إني أعرف الطرق في بلادك معرفتي بخطوط كفي ، وربما عذبتك قليلاً قبل أن أصل .

— كيف ؟
— لن يفارقك طيفي .
— لن تنفعك مسماريتك .

ابتسم وسألني ان اريه صور الاجتماع الاخير للمؤتمر ، لان صوره لم تكن ناجحة تماما ، فاعتذرت باني لم التقط اي صورة لهذا الاجتماع ، لعطل في الجهاز . وخشيت ان يختصر الحوار ويذهب فبادرت الى الكلام :

ـ أأنت نرجسي الى هذه الدرجة ؟
ـ ماذا تقصد ؟
ـ لماذا دائما تقول « فا » قبل ان تغادر ؟
ـ وماذا تعني « فا » هذه ؟
ـ انها المقطع الصوتي الاول من اسمك وكنيتك .
ـ أمتأكد انت من ذلك ؟
ـ نعم . انك تتمتع بلفظ هذا المقطع قبل كل وداع .
ـ اخطأت . « فا » اختصار لجملة بكاملها .
ـ وما الجملة ؟
ـ جي سوى فاتيكي . « انا متعب » ، ألا تلاحظ كيف اذهب بعدها الى النوم او الراحة ؟ . على اية حال ، قدمت لي شيئا جديدا حين فسرّت لي « فا » ، ولسوف استفيد من ذلك .

وقبل ان يغادر غرفتي قال : ثق اني سآتيك . ستظل قلقا حتى اتيك . سوف احضر ان لم اصب بمكروه . . . « فا » .

★ ★ ★

ارفض المؤتمرون وعدت على متن طائرة ، لم يكن معي فيها ـ رغم كثرة الركاب ـ غير « فا » فقط . . . كان يسكن مخيلتي .

في اليوم التالي وجدت على مكتبي كتاب « تأنيب » فاعتذرت انها المهمة الاولى ، ولا دراية لي بها .

اوفدت عدة مرات بعد ذلك . فشلت فيها جميعا . وحين عدت وجدت امامي اجازة اجبارية ، ارتحلت على اثرها الى القرية ، في الوقت الذي كانت فيه « الكوليرا » تهاجم المدن والضواحي القريبة

منها . وكنت اخشى ان اموت ميتة قذرة بهذا الوباء اللعين ، مما عجل في هربي الى الريف .

كان طيف « فانك » او « فا » لا يفارقني . ففي كل ليلة كان هذا الطيف يتراءى لي قبيل الفجر بقليل ، فيحدثني انه قادم الي ، ويختتم حديثه بكلمة « فا » ويتلاشى .

سخرت من نفسي للوهلة الاولى . بيد ان عناد هذا الطيف زرع الشك في داخلي . كان احيانا ينهضني من فراشي ، ويجرني الى الشرفة جرا ، ويأتيني الصبح ، وانا جالس على كرسي صغير انظر الى الغابة والكروم المنتشرة امامي على جبل « الريحان » . وأفيء الى نفسي اعاتبها من جديد ، ثم اشغل يدي بأشياء واشياء لأقطع حوار العتاب .

صار الارق يغزوني . صرت مدمنا أرقا ، ومع ذلك يأتيني الطيف سواء نمت أم لم انم . ساءت صحتي . عدت الطبيب مرات ، ولم تجد وصفاته شيئا . خاس وزني . بت هيكلا . أكثرت من الطعام دون جدوى . دبت الكوليرا في بعض القرى المجاورة . خفت ان اكون مصابا ، فعمدت الى مراقبة نفسي اكثر فاكثر ، فازددت تدهورا الى الاعياء .

★ ★ ★

في اول يوم من الاسبوع الثاني لفصل الربيع — حسب التقويم وليس حسب الحرارة التي عجلت في ذلك العام — وقف الطيف امامي ، وكنت قد قضيت الليل من غير ان يغمض لي جفن ، وقال : ها نذا وصلت . انا الآن في معبد « فارميليكا » . مرضي القديم عاودني . لم احدثك عنه . انه مرض الهزال . خذ لي معك قبضة ملح . جسدي

يفرز السوائل ، واخشى ان اصادر بحجة الاصابة بالكوليرا المنتشرة في بلادكم .

— لا معبد في قريتنا .

— بل فيها . لقد ازلت التراب عن بوابته ، وستجده تحت جرف الوادي بقليل .

لا تتأخر علي . الطرق والدروب تغيرت عندكم كثيرا . اخشى ان اتيتك ألا استهدي . هيا قم . ان تأخرت سأترك المعبد ، واخشى ان اضيع . . . فا . . .

تهالك الطيف وتبدد تدريجيا .

اصابني دوار . تجشأت وكدت اتقيأ . من اين لنا المعبد ؟ ثم تغلبت على ترددي ، فجهزت نفسي ، وهممت بالانطلاق مسرعا الى حيث اشار الطيف . ولكني فجأة تذكرت ان هذا اليوم بالذات هو عيد « النمنام » ، فيه تخرج النسوة والصبايا ، وينتشرن في جبل « الريحان » يقطفن السعتر . وكل واحدة تخرج بباقة من « النمنام » — وهو نبات عطري الرائحة — تضعها في وعاء مملوء بالماء ، حتى اذا طفقت خيوط الشمس تظهر وضعت كل صبية أو امرأة الوعاء بقربها . فاذا بان طرف قرص الشمس ، غسلت كل واحدة وجهها ليدب الحسن والرواء فيها ، ولتزول قباحتها — ان كانت تعتقد انها قبيحة — فيتهافت عليها الشباب ان كانت صبية ، ويزداد زوجها شغفا بها ان كانت متزوجة ، وتدفع الشيخوخة عنها — ان كانت في الكهولة — فاذا كانت المرأة عاقرا خلعت ثيابها ، واغتسلت بماء النمنام ، متخذة

مكانا يحجبها عن الانظار ، حتى اذا اكتملت الشمس عرضت جسدها ، ودارت حول نفسها لتتعمد بالنور ، ولتصافح الاشعة كل بدنها ، فاذا تأكدت من ذلك ارتدت ثيابها ، وعاودت قطف السعتر ، وانخرطت مع الجميع في الغناء الخاص بهذا العيد . اما من كانت في بدنها عاهة ، طارفة او تليدة ، فانها تكثر من الغسل والتعريض .

لكن يبدأن الغناء منذ وصولهن بهدوء ، وبايقاعات حزينة ، ويتحدث الغناء عن العذاب والحب معا ، وكيف ان قلب الصبية طاهر نقي ، يوقعه الشاب في شباكه ثم يتهرب منه ، فان كان في القلب خطيئة ، أو في الوجه قباحة ، فاللوم يقع على الشباب ، وقد جاء الصبايا في هذا اليوم للتخلص من كل خطيئة وقباحة ، آملات الا يقعن في تجربة جديدة ، لان الشباب يوقعون الصبايا انتقاما لآدم الذي اغوته حواء مرة واحدة فقط .

حين تظهر الشمس يتوقفن عن قطف السعتر ، وترتفع اصواتهن ، حتى ليخال سامعهن انهن يزعقن زعيقا ، ولا يوقعن غناء . ويسرع الاداء اكثر فاكثر وتشذ الاصوات وتتجافى عن الايقاع العام ، وتضيع الحان الاغاني ، فاذا علت الشمس ، وكاد قرصها يظهر اختارت كل صبية الاغنية التي تراها انسب لحالتها ، فلا تفهم احداهن من غيرها كلمة واحدة ، فان كانت قريبة من ذات صوت جميل اشتركت معها في الاغنية ، وهجرت ما كانت تغنيه ، لان الشمس تحب الاغنية الحلوة .

في هذا اليوم لا يخرج الرجال من القرية قبل ان تصعد الشمس

في السماء مسافة مساس عن الافق، والا اتهم . فكيف السبيل اليك يا « فا » ؟

لم تكن الشمس قد ظهرت بعد . فكرت ان اتسلل خلسة ، ولكن حفة الوادي تقابل جبل الريحان ، وسيراني كل من في الجهة المقابلة . انتظرت . ثقل علي الانتظار . صرت اتسلى بأشياء واعمال تافهة . امسكت قلة الماء ، شربت قليلا ، ثم اعدتها الى محلها . فطنت بالملح فجهزته . حانت مني التفاتة الى المرآة فهالني منظري . كنت نحيلاً الى حد انني ارتبت في حدة بصري ، كما ارتبت في صدق المرآة . ضاق صدري . بات الانتظار مميتا ، فلأغامر — وقد ظهر قرص الشمس كاملا ٥

تجنبت الطرقات المطروقة ، ورحت أركض في الزواريب ، وبين الحين والحين كنت اهمس بيني وبين نفسي — ربما بصوت عال ، لا ادري — يا فا . . . يا فا . . . .

بعد عناء — خلتني أسير دهرا — وصلت كتف الوادي . وقفت لاطيا في ظل صخرة ضخمة . كنت اعرف ان الصبايا بعد شروق الشمس لن يرفعن رأسهن عن السعتر ، لأنهن يحرصن على ألا يقطفن الأماليد الصغيرة ، فذلك يعتبر خطيئة ، ولكني ماكنت أعرف أن المنطقة تغيرت الى هذه الدرجة . الدروب والطرقات تغيرت . بعضها اندرس ، وبعضها اتسع ، وبعضها شق حديثا ، وتشابكت الدروب والشعاب واشتجرت حتى يكاد الطرف يضل .

وجرت العادة أن تكون آخر أغنية هي :

غسل وجهك ياقمر
بالصابون وبالحجر

عندها ايقنت ان عودة الصبايا قد حلت ، خاصة وان موجة الغناء الصاخب قد انتهت تماما وعادت الايقاعات الى هدوئها ، فأسرعت اتلمس منفذا الى المعبد الذي دلني عليه الطيف .

بحثت كثيرا ببصري . لم اعثر على شيء . اعتراني اليأس ، وهزئت بنفسي كنت أنا المنوّم والنائم في الوقت نفسه . لو رآني في هذا المكان . وطــارت تخفق بجناحيهــا حجلة كانت في بطن الوادي ، فجذبتْ نظري . وما كاد يرتد حتّى حدقت من جديد فاذا كومة من التراب مهالة جانبا . ارتبت اول الامر ، ثم اسرعت اتدحرج في المسالك الضيقة حتّى وصلت . فاذا انا امام المعبد شبه غير مصدق . خفت . تشجعت . دخلت . صرخت : فا . . ولم يجب أحد غير الصدى . تقدمت ، فشاهدت فأسا ذات ثلاثة مقابض تدخل في بعض لتصبح مقبضا طويلاً و كذلك الرفش . تسلل العرق من مسام جلدي بغزارة . وارتخت ساقاي . جلست القرفصاء لأسيطر على اعصابي . نظرت الى الجدار المقابل فوجدت كلمة « فا » . . . ولكنها كتابة قديمة لم يبق منها غير هذين الحرفين . حدقت فلم اعثر سوى على هذين الحرفين واضحين باللغة الاجنبية . هل كتب « فانك » ذلك ام انها اسم المعبد؟ ضج رأسي وسح العرق اكثر فاكثر .

انتصبت وهرولت خارجا . ناهزت الثلاثين وعاشرت الشيوخ ، فلا رأيت ولا سمعت بأن هناك معبدا . اتجهت فورا نحو مستشفى المنطقة البعيد نسبيا . وبلا وعي رحت اركض واركض ، وذهني يركض قافزا من سعيد الى الطائرة ، الى كولومبو ، الى فا ، الى مؤتمر الغجر ، إلى المؤسسة ، إلى الإجازة الإجبارية ، إلى القرية فالطيف

فالمستشفى ، ضاعت مني الدروب ، ثم ضاع الوقت ، ثم ضاع الوعي وخيرا رأيت نفسي في غرفة الاستعلامات . سألت :

— هل السيد « فا » قد . . .

— نعم ؟ ماذا تقول ؟

— هل جاءكم رجل اجنبي يتكلم اللغة . . . يتكلم كل لغة . . .

— يا رجل ، من انت ؟

— قلت هل شاهدت رجلا اجنبيا دخل المستشفى ؟

— انا استلمت من زميلي الآن .

— واين زميلك ؟

— في بيته .

— اذا كنتُ مريضا ، فأين يجب ان اذهب ؟

— غرفة المعاينة طبعا ، واشار اليها .

لم اعد اسمع ما يقوله ، لانني اندفعت مسرعا الى غرفة المعاينة . اقتحمتها ، فعلا صراخ الطبيب ، وحاول ابعادي عن طاولة المعاينة ، فقاومت فرأيتُ على الغطاء الابيض الحرفين المعهودين « فا » كتبا بالدم ، باصبع مرتجفة .

— ماذا تريد ؟ هل تبحث عن احد ؟

— ابحث . . . ابحث عن « فا » .

— عن شخص مهزول جدا جاءكم .

— قلت لك ابحث عنه في غرفة الموتى . ألا تسمع . . هيه . . . أنت . . اين تنظر ؟

لم اعره اهتماما . شعرت التي انتهيت . لم اعد احتمل . معدتي أخذت تتقلص . وجرعة الماء التي شربتها فجرا راحت تشرئب حتى تكاد تصل اللهاة .

خرجت مسرعا الى غرفة الموتى . يسمونها بيت الجماجم . أعرفها ، بالأحرى تذكرتها ، فكم وكم من جثث استلمت منها .

ركض خلفي الموظف وتبعه عدة رجال ، وشاهدت الطبيب يقف في اعلى الدرج .

كان بيت الجماجم يغلق بقفلين فوجدته مفتوحا . اندفعت هائجا وانا اصرخ : « فا ، فا .. اين انت » وزاغ بصري وانا أتحرى الاكفان ، واتقراها بكفي ، فاطوف حول الجثث المصفوفة وسط الغرفة في طوابق خشبية بأكفانها البيضاء المتسخة . درت حولها مرتين . وقبل ان ايأس وقع بصري على كفن كتبت عليه « فا » بالدم وباصبع مرتجفة ايضا . مددت يدي لأمسك صاحب الكفن فما وجدت احدا . . . . ماذا ؟ هل يمكن ان يكون قد كسر الابواب وخرج ؟ كيف ؟

تمردت جرعة الماء ، وباتت حامية ، بل كاوية ، فانتحيت زاوية وطفقت اتقيأ .

هجموا ودثروني بغطاء ، ورفعوني على اكتافهم ، والقيء مستمر وصوت الطبيب الغاضب يصيح :

— اصابة كوليرا ! انزل به الى القبو . الحقه بالمصل يا فاضل .

— انا ؟

— انت .. نعم انت الا تسمعه يردد اسمك؟
— انا لا اعرفه
— انه خائر ...
— انا لا اجيد تركيب المصل .
— عجل بالمصل ودبر رأسك .
— حاضر
— وقل للمشرف يسجل واحد جديد .
— حاضر .

وحين عبروا بي غرفة المشرف لمحته منحنيا على السجل يدون الإصابة الجديدة ...

هذا هو الدم .. شخصيا

مصطفى خضر

تلك قافلةٌ من بحور الخليلْ
تتحوّل راحلةً من قنابلَ . . .
أم هجرةٌ ثانيهْ
تتقمّص في خرْقة الزاويهْ
خنجراً وثنياً ، كتاباً غريباً ، وطيراً أبابيل . .
هذي الصناديق مملوءةٌ بمتاع الرحيلْ
والعظام التي ارتعشتْ علّها تتحرّكُ ،
تنتظر الريَّ تحت سماء النخيلْ !
كم يدوم انتظار الجذورْ
ويدوم انتظاري
أنا
وانتظارُكَ
أنتَ

ومن يُقنع الكلمات التي احترقتْ أن تضيء
ومن يقنع النهر ألاّ يسيل !
انما كيف تبتعد الشرفاتُ ، وتُلتهمُ البرقاتُ
ويقنع الدمُ أن يتحطمَ
بين جماهيرَ من حنطةٍ ،
يتقوّضَ
أيّ اتفاقٍ سيُعقد بين العصافير والحبِّ
أيّ الفراشات تخفق فوق سياجٍ من الوردِ
أيّ الزواحف ترقد في الكلمات التي خفقتْ ،
ثم تخفق في سيرة النحل والقُبَلِ
الرحلةُ ، اليومَ ، شائكةٌ !
وكلاب الجحيمِ ستعوي بلا رحمة
تنهشِ اللحمَ ، أو تلحس الدمَ بعد انتظار ثقيلْ
كيف يفتتح العصر تعبئة الشعر والخبزِ
يبتدىء البشرُ — الطبقاتُ
ارتباكهمُ ووقارهمُ في الدفاترِ ،
ثم يوزعهم داخل الفوهة الزمنُ المستحيلْ
هل ولدنا إذنْ لتباغتنا الفوهةُ الباطله !

★ ★ ★

هذا الدم . . . شخصياً
انظرْ وقعَ الدمْ
اسمعْ شكل الدمْ

يتنقّل شخصياً في الغرف السريه
تنغرز الإبر المسمومة فيه
وتطويه الأوراق السريه
يخرجُ ، أو يدخلُ في الحلم

هكذا تبدأ المذبحه
بدمٍ سائحٍ ، وقوى سائحه
ثم تختلط الساعة المستحيلة بين ربيع السلالات
تختلط العرصات الترابية ، الفقراءُ ، المريدونَ
يختلطونَ هنا : قاتلا بقتيل !
والجياد المحنطة اهترأت
ومقاولُها البدويُّ يبايعُ أرصدةً وكوى
يتنفس في ملكوت من النفط
أم يتفتحَ في ظلموت النخيل
طائراً سائحاً ، دعوةً صالحه ...
والطرائد ترقدُ من زمنٍ ...
أيّ صيد إذن بانتظار الدليل
هكذا تنتهي ال ...
(من يكون الفريسةَ !
كان الغبارُ على قسمات الغزالات يطوي صحائفه البدويةَ
ترفو جواربَها الكلمات النحيلةُ ،
كان الدم الدمويُّ يقدّم أوراقه للمدائنِ ،
يحمل صوتَه في العرصات الفسيحةِ ،

والدم يطفو علي البرك الملكية

بين أوزانها الذهبية . . .

والثريات آخذةٌ في التدلي

كواعبَ بينْ أصيلٍ من الذهبِ اشتعلتْ

ونَمتْ في أصيل من الدم ،

وابتردتْ في الأصيلْ . .

وبين المضارب تنتشر الإبل المستجمة ،

والفاتح البدويُّ المقاولُ

يبحث عن ظله الوثنيّ الطويل !

وبين القرى تتهيأ قنبلةٌ / والقرى تتراكضُ مذعورةً . . .

والشظايا تلاحقُ ظلاً من الدمِ يركض خلف المدائنِ

(من كان فينا الفريسةَ ؟)

أين ينيخُ بنا الركب في عالمٍ يتراجع من داخلٍ :

تخرج الأمهات الصغيراتُ من رَحِمٍ ،

ثم يَطْرحْنَ كلَّ البذار التي جَمَعَتْ رَحِمٌ ،

ثم يرقدن !

والعطلة المدرسية تنتظر الساعة الوطنيةَ ،

والساعةُ الوطنيةُ آتيةٌ ؟

تتساءلُ نار المدائنِ : هل تنبت البذرة الصالحهْ

ثم هل ينهضُ القمح من كل فجٍ ،

تجيء العصافيرُ من كل فجٍ عميقٍ ،
وتُحشرُ ، نُحشرُ ،
والساعة الوطنية آتيةٌ !
هكذا تبدأ المذبحهُ / بغدٍ للجنونْ
بدمٍ سائحٍ ، وقوى سائحه
ثم تتسع الطبقات ،
وترتفع الطبقاتُ
يُعَزّ السماسرة المعسرون ! ،
وتنهمر الطلقاتُ الكثيفةُ من كل فجٍ عميقٍ ،
وينهمر الدمُ من كل فجٍ ،
ومن كل فجٍ
سنحشرُ
والساعة الوطنية آتيةٌ !
هكذا تبدأ التربة المالحة

صبرها الأنثويّ الجميلْ
بصراخٍ طويلٍ ،
وخيطِ دمٍ مستمرٍ نحيلْ !
– ومن يقايض هذا الدمَ ؟
– احترسوا !
كانت الأبل المستجمّة في ردهات النخيلْ
وكان دم الشعب يسقط شيئاً فشيئاً ،
وكانت سماواتُه من ترابٍ تبايعُ أروقةً من دمٍ ،
والجياد التي احترقتْ بالصواعق تشتعل الآن !

والماءُ يخرجُ من كل فجٍ ،
ومن كل فجٍ يحاصرُه الدمُ : . . .
من سوف يغتسل الآن من دمه !
من يُبايعُ هذا الترابَ النبيلْ !
وهنا اختلطت أمةٌ :

قاتلا

بقتيلْ . .
هكذا تبدأ المذبحهْ
تستعيدُ السكاكينَ ، أم تستعدّ الرصاصاتُ
أم يبدأ العسكريون تصويبَ أنظارهمْ
باتجاه الخليلْ
كيف يخرج هذا القتيلُ من القاتل الدمويُّ
ويعبر في القاتل الدمويِّ القتيلْ !
وكيف سننتظر الساعةَ الوطنيةَ ،
تنهضُ بعد رماد السلالات ،
تمتلىءُ الشرفات الغريبة بالنارِ ،
تمتد ساحاتُها بالطفولة . . .
أفراسُها اندفعتْ خلف أعرافِها ، وأضاءتْ . . .
هكذا تنتهي المذبحهْ
بصراخٍ طويلْ !

تتداخلُ أشكالٌ ، ألوانٌ :
تتقمّص فيكَ ضحيتُكَ
القاتلُ يدخلُ في المقتولِ ،
وتسقطُ أقنعةٌ تخفي أقنعةً
تخفي أقنعة السلطات الشعبيه
تخفي مائدة الأسنانْ !
أي دمٍ يجمع بين المقتولين وبين القتلهْ
كيف سترفع صوتَك ، تحمل تمثالَه
في شكل الجثمانِ الميّتِ ، تشيّعُه للدفنِ ،
وتلقي للماء بهِ ،
تنتظر الليلةَ أن يحتفلَ الأولادُ بهِ ،
والصوتُ يجيء على شكل بنادقَ ،
أو في شكل سكاكينَ تحزُّ وتذبحُ .

من كان فريستك الأولى
من كان فريسة نفسه
من كان فريستنا
من كان فريستهم

أي الأصوات المقروءة والمنطوقةِ والمسموعهْ
أي الأصواتِ ستصرخُ بعد الآنْ
ينحسر المدُّ ، فينحسر الوقتُ ،
وينسحبُ الصوتُ ، ويمتدَ الموت ،
ويمتد صراخٌ بين حناجر جوفاءَ وألسنةٍ مقطوعهْ

هذا الوطنُ يضيءُ على شكل نياشين مدماة ،
وعلى شكل رصاصات ينبتُ فيها القمحُ ،
وتمتدُ عواصمُهُ في شكل القضبان
هل يدفن أحياءه / أم يدفن أمواته
أم يغمره الطوفان
والأرضُ مدافنُ ممنوعه !
تلك قافلةٌ تتساءل عن طللٍ من دمٍ / ثم تكتشف المستحاثاتِ
بين دمٍ وظلام
من يبايعُ وجهُك ؟ قُلْ / من تبايعُ هذي اليدُ / اعترفِ
(الحاجة اليومَ قاتلة) / من يبايع رأسُك ؟ قُلْ
هذه الليلة : الحبُ شيءٌ حرامٌ / وأرضكُ هذي حرامٌ !
وفي كلّ عاصمة هاويه !
البيارق حمراء سوداء خضراء لكنّها قانيه !
أيّ ألوية كان يرفعُها الجاهليّونَ والفاتحون والوطنيونَ ، والشرفاء
والفقراء ، والشعرُ والنثرُ ،
والتاجرُ المتجوّل ، والحاكم المتحولُ ،
يرفعها البشر — الطبقاتُ !
فتتسع الطبقاتُ ، وترتفعُ الطبقات ،
ثم ينحسرة المدُ عن موجة الطبقات — (اا . . .)
من ستبايعُ !
أي سبيل ستعبرُ بعد سواء السبيل

ومن يقنع النهر ألاّ يسيلْ !

أعترفُ الليلة : في رأسي ليلٌ ، في قلبي ليلٌ /
في عيني مذبحة قادمةٌ / آبارٌ مسمومهْ
للأولاد وللأوراد وللأعياد /
للآذان المفتوحهْ والألسنةِ الصامتة ، الناطقةِ /
الليلة تعترف الأيدي الملغومهْ !

ياهو . . .
أيّ شعبٍ هنا يتوالد كالحنطة ،
امتد بين دكاكين ظالمة ، وكوى ظالمهْ
أي قافلة من دماء الجليلْ
تتقدّم معسورة . . . بانتظارِ البديلْ
أي مذبحةٍ قادمهْ !

الحداثة في الشعر العربي
حوار مع الشاعر اللبناني بول شاوول

اجرى الحوار
خلدون الشمعة

- يرى بعض النقاد أن قصيدة النثر فن طارىء على الأدب العربي، مستحدث، أو مستورد. ما رأيك في تقييم هذه التجربة ؟

- أود في البداية أن أشير إلى أن تسمية « قصيدة النثر » باتت تسمية خجولة. ويجب أن نكتفي من الآن فصاعداً، باقتصار التسمية على « قصيدة » فحسب. لأنها كتعبير طليعي ومستقبلي فرضت نفسها وترسخت في الأدب العربي الحديث. ولأنها فن طليعي مرتبط بجذور التراث العربي. فمن الطبيعي أن ينشأ صراع بين من يتبناها ويكتبها وبين من يعارضها وينفي صفة الشعر عنها اعتقاداً منه أن «الشعر هو الكلام الموزون والمقفى». وهذا الصراع ليس جديداً في تاريخ الشعر العربي القديم والحديث ولا في تاريخ الشعر الغربي. فمنذ المراحل الاسلامية الأولى وحتى في عهد النبي محمد وفي العصر الراشدي،

كما ورد في أكثر من كتاب نقدي قديم ، برز مفهومان للشعر : الشعر من ضمن الأوزان المعروفة (ولو لم تكن موضوعة ضمن القياسات المعروفة) والشعر خارج هذه الأوزان ، أي أن مفهوم الشعر خارج الوزن التقليدي تعود أصوله إلى المرحلة التي تلت القران الكريم . وليس هنا المجال لمناقشة الظروف الاجتماعية والسياسية وحتى الدينية والتي أدت إلى نشوء هذا المفهوم وبالتالي هذا الصراع ، وإلى تبني كل طرف من أطراف الصراع « الثقافي » وجهة نظر . هذا الأمر يجعلنا نؤكد أن « وعي » مسألة الوزن ، بايقاعاته المنضبطة والمحصورة وبين ايقاعات الحياة غير المرتبطة ،قد برزت عند العرب قبل الغربيين. فالغرب الذي لم يعرف قصيدة النثر كفن مستقل ومقصود إلا في النصف الثاني من القرن التاسع . و «المعارك » التي شهدناها ونشهدها اليوم لم تكن بعيدة من حيث انقسام الرأي حول مفهوم الشعر المحدد بالوزن الخارجي والجاهز والموروث ، وبين الشعر المرتبط بطبيعة الحالة والتجربة والعصر بايقاعاته وصوره وبناه ، وهذا الصراع ، مع أنه حسم ، في أواخر القرن الماضي في الغرب فان شعراء كباراً كبول فاليري كانوا ضد قصيدة النثر ،وكانوا ينزعون عنها صفة الشعر. اذن الصراع حول « قصيدة النثر » . ليس جديداً وليس عربياً ولو غلفه البعض عندنا بمضامين سياسية وفئوية .

على هذا الأساس يصبح القول إن « قصيدة النثر» فن من ضمن الامكانيات والاحتمالات التي يكتنزها «النثر» العربي أو التراث العربي. بل نقول أكثر : إن «النثر» العربي ،في بعض المحطات الرئيسية من التراث،

تضمن شعراً أكبر وأهم من معظم ما «نُظم» وانضبط في الأوزان الخليلية . ويكفي أن نذكر في هذا المجال القران الكريم ، الذي . إلى جانب ما يدعو إليه من الإيمان ، فان فيه مناخات شعرية هائلة قلما تجدها في أي عمل عربي آخر منظوماً كان أو غير منظوم . كذلك « نهج البلاغة » للإمام علي ، وإذا شئنا أن نذكر أعمالاً اخرى قديمة وحديثة فيمكن التوقف عند بعض خطب الحجاج بن يوسف وزياد بن ابيه و«الف ليلة وليلة» وأعمال بعض المتصوفة العرب ، كذلك يمكن التوقف عند نثر المنفلوطي ، ومي زيادة وأمين الريحاني وجبران وفؤاد سليمان . . . باعتباره نثراً يتضمن حالات ومناخات ولغة شعرية سبقت «قصيدة النثر» كفن مقصود ومستقل ، ومهدت لها الطريق . والتوقف عند هذه المحطات «النثرية » لا يعني أن قصيدة النثر هي من ضمن تطور «النثر الشعري» فحسب ، وإنما هي أيضاً من خلال تطور الأوزان الخليلية نفسها ، وعلى امتداد العصور العربية من نظام البيت التقليدي إلى نظام الشطر والتفعيلة وتعدد القوافي . وإذا أردنا أن نرسم خطاً بيانياً فيكون على الشكل التالي : تحرر النثر من مفهوم تأدية وظيفة عقلية محددة في اتجاه تحميله حالات ومشاعر وأحاسيس ، وتفكك أو تطور الأوزان الخليلية ، مّهدا تجربة متوازية لنشوء قصيدة النثر من خلال نمو داخلي في حركة الشعر العربي.

طبعاً هناك من يقول إنّ عوامل خارجية ساعدت على هذا النشوء. هذا صحيح ، في حدود المساعدة لا في حدود «خلق » قصيده النثر عندنا . وإذا كانت هذه القصيدة قد نشأت منذ أكثر من قرن في أوروبا وفي أميركا فليس هذا معناه أن ما كتب عندنا ضمن هذا الإطار

هو مجرد اقتباس أو تقليد للغرب أو أن قصيدة النثر هي فن دخيل كما يزعم البعض . الاحتكاك بالغرب سواء أكان عن طريق الترجمات الشعرية أوعن طريق الاتصال المباشر بالشعر، أسهم في بلورة مفهوم واع ومقصود لكتابة قصيدة النثر. ولو لم يكن التراث يحمل « إمكانيات » واحتمالات » أو بالأحرى بذور ازدهار القصيدة النثرية، لاختنقت في مهدها .

— كيف تنظر إلى تجربة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ؟

— الكلام على هذا الموضوع طويل ومتشعب ، وربما من الصعب أن يسمح لنا المجال هنا طويلاً . لكني أريد أن أتوقف عند بعض السمات التي رافقت تجربة الحداثة في بعض مراحلها :

١ — يحاول بعض شعراء منتصف الخمسينات الذين رافقوا نشاط « الرواد » وتابعوا مع شعراء الستينات ولا يزالون مع شعراء السبعينات ، فصل الحداثة عن جذورها العربية الممتدة في داخل التراث العربي منذ الجاهلية وحتى الخمسينات ، ومحاولة حصرها ببعض كتاباتهم وتصوراتهم. بل وإن الأمر وصل ببعض النقاد الذين نحترم ونقدر ، إلى إعتبار هذا الشاعر أو ذاك من « رواد الحداثة » في الستينات ، مقتطعين بذلك تاريخاً طويلاً من نمو الشعر العربي . وجاعلين الحداثة وكأنها نبتة سحرية تنبت في فراغ بلا ماض ولا حاضر . ولا تعتبر مهما كانت التبريرات التي يستند اليها هذا الكلام « المقرب » والمتسرع انه جدي أو أنه صحيح ولا تاريخياً . إذا كان أدونيس مثلاً كما يقول بعض الأقارب والمقربين أنه رائد « الحداثة ، فأين نضع جبران خليل جبران مثلاً ، والياس ابي

شبكة ، وسعيد عقل والسيـاب والبياتي من أجيال الثلاثينات والأربعينات والخمسينات وأين تضع الماغوط وانسي الحاج وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ ويوسف الخال من جيل الستينات : قلنا إن هذا الكلام غير صحيح تاريخياً لأن أي متتبع لحركة الشعر الحديث يعرف أن الماغوط وشوقي أبي شقرا وانسي الحاج عندما كانوا يحاولون «خربطة» السائد وكتابة قصيدة ذات روح جديدة كان أدونيس عندها لا يزال يكتب من وحي الثلاثينات والأربعينات وبالتحديد على منوال سعيد عقل وبدوي الجبل ونديم محمد ونزار قباني . طبعاً ، ادونيس ، ظاهرياً ، اتخذ ، بعدها منحىً حديثاً ولحق بركاب هؤلاء بعدها عرفه بعضهم ببعض أعلام الشعر الفرنسي الذي تأثر بهم تأثراً واضحاً جداً حتى الإقتباس . وفي رأيي أنه لا يمكن أن يتم تقويم للشعر الحديث ولحركة الحداثة دون الإخلاص لبعض الحقائق التاريخية ، حتى لا يقع التقويم والتأريخ في تزوير فاضح . وهذه من مهمة النقاد والشعراء والمثقفين الموضوعيين .

٢ـ مفهوم الحداثة كما شيعه البعض يصل إلى حدود النقـل والإقتباس عن الغرب . ولهذا بقي مفهوم الحداثة حتى الآن فضفاضاً لا يتجاوز بعض الشعارات المكررة والمستهلكة والتي لا تشكل أرضاً صلبة لبناء مفهوم أو لاستخراج نقاط معينة في ضوئه من خلال ما يكتب وما يقال . ولهذا نرى أن ما يكرر على صفحات الجرائد والمجلات يضلل القارىء أكثر مما يهديه . ويعمق اغترابه أكثر مما يعمق اتصاله به واستيعابه اياه . لأنه إلى كون التأثر والإنفتاح مشروعين وضروريين .

فاننا عندما نتجاوزهما إلى الاقتباس الحرفي يوقعان القارىء والشاعر والناقد في نوع من الضبابية والإقتلاع . ومن يتتبع مثلاً الحداثة من خلال بعض شعراءالستينات يجدها ، إلى ما فيها من عمليات توليف ومزج ، حداثــة غربية أو في أحسن الأحوال حداثــة استشراقية تفتقر عناصر الإستيعاب وتتوفر فيها عناصر الإمتصاص « الإسفنجية » الآلية . ولهذا . فان معظم ما كتبه هذا البعض قد تساقط لأنه لم يكن سوى عملية إسقاط قسرية لبعض القراءاتالسريعة والمقتنصة من هنا وهناك ، من دون رابط أو علاقة تكامل أو إنصهار كما يمكن القول إن معظم ما كتبه البعض منذ أقل من ١٥ عاماً من شعر أو قصائد لم يعد « حديثاً » أو مقروءاً ، أي أنه لم يستطع الصمود هذه الفترة القصيرة جداً فكيف بعد نصف قرن أو قرن أو عدة قرون . في الوقت الذي نجد فيه كثيراً من شعر الرواد ما زال صامداً كشعر السياب والبياتي وسعيد عقل والياس أبي شبكة . . . . .

٣٠- التجريبية كما مورست كانت في معظمها تجريبية « مخبرية » ، باردة ، تنتسب إلى النثر أكثر مما تنتسب إلى الشعر . وهذه التجريبية فهمت ربما خطأ من قبل بعض شعراء الستينات خصوصاً عندما أدرجت ضمن شعارات غامضة كالتجاوز « والتخطي » . . . الخ .

إن التجريبية اللفظية كما يمارسها البعض تذكر بالتجريبية التي مارسها بعض الانحطاطيين العرب ، وبعض الشعراء الفرنسيين الجدد (والتي ربما كانت وراء انحطاط الشعر الفرنسي في الفترة الأخيرة) . والمفهوم الذي يتبعه بعض«الحديثين» في التجريبية لا ينفصل أصلاً

عن تبعية هذا البعض للنتاج الغربي مباشرة . اذ يجب التفريق بين تجريبية نابعة من تطور الحالات والمواقف « والتجارب الداخلية». وبين تجريبية ذهنية قائمة على معادلات حسابية جاهزة ومقصودة ، أي على علاقات على هامش العملية الشعرية لا من نبضها . من هذا المنحى تتخذ التجريبية عند البعض وخصوصاً عند أدونيس طابع «الصرعة العابرة » ، والتي تختلط فيها الثرثرة اللفظية بالبرودة الذهنية التي تفتقر إلى حرارة القلب والوجدان ، وتتوجه « من العقل إلى العقل » و «من اللفظ إلى اللفظ» بدل أن تتوجه «من القلب إلى القلب» حسب تعبير رامبو . وفي رأيي أن هذا النوع من التجريبية يدفع الشاعر في التكرار ، وفي الآلية ، كما يوقع القصيدة في «الشكلانية» وبالتالي في التفكك . لأن ما يلم القصيدة في بنية عضوية واحدة ومتماسكة وداخلية هو هذا المسرى الوجداني الصادق الذي يملأ كل خلاياها وعروقها بالماء . وان هذا المسرى الداخلي هو الذي يعطي للقصيدة ديمومتها وبقاءها ، وهو الذي يحقن كل تجريبية بالدم .

٤ — ليس هناك حداثة واحدة في الشعر العربي وفي كل شعر . يكفي أن يكون لكل شاعر حديث خصوصيته ولغته وتمايزه حتى تتعدد الحداثات وتختلف صورها وأشكالها ؛ لأن الحداثة العربية ليست مدرسة شعرية كالسريالية أو كالرمزية أو الكلاسيكية فيحاول شعراؤها أن يكونوا من ضمن لغة واحدة مرتبطة بقوانين وأحكام يعملون على نشرها . الحداثة اليوم ، منذ الأربعينات وحتى اليوم جمعت في أحضانها تيارات شتى بدءاً بالرومانطيقية وانتهاء بالسريالية ومروراً

بالرمزية وبالبرناسية ، كما جمعت أسماء تتناقض وتختلف اساليبهم ويكفي أن نذكر منهؤلاء الشعراء الحديثين السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور وسعيد عقل والياس أبي شبكة ومحمد الماغوط وأدونيس وعصام محفوظ وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا ويوسف الخال ، لكي نجد إلى أي مدى يختلف كل واحد من هؤلاء في لغته ، وبالتالي إلى أي مدى تتعدد « الحداثات » . ومامحاولاتربط الحداثة بخط واحد، وبنمط واحد ، وبأفق واحد ، وتسويرها لمحاصرة بعض شعرائها الافذاذ باسم «ريادة» فلان أو فلان الا من باب التحامل والقفز فوق الواقع .

ـــ تجربة مجلة «شعر» اعيد الاعتبار إليها الآن في الثقافة العربية المعاصرة كما يقول البعض . هل هذا التطور أو التغير في المنظور الثقافي العربي يتصل بواقع الشعر العربي المعاصر الذي يعيش مرحلة الخروج من عنق الزجاجة أم انه عائد لتطور أو تغير في المنظور النقدي السائد في الأدب العربي الحديث .

ـــ لا أعرف حتى الآن من الغى اعتبار مجلة « شعر » ومن أعاده إليها . ويبدو لي أن من الغى هذا الاعتبار لاعتبارات ذاتية حاول أن يعيد اعتبارها . لكن لا عندما حاول هذا البعض الغاء دور مجلة «شعر» أو الغاء اعتبارها قد نجح ولا عندما حاول مؤخراً ، ولأسباب مجهولة جداً ، أن يعيد لها اعتبارها قد نجح . لأن مصير المؤسسات والافراد والمجلات الثقافية يحدده ظروف الواقع التاريخي ظروف بعض الأشخاص . وكما هو معلوم ، فان كل «ظاهرة» ثقافية كانت أو

غير ثقافية تعيش أو تموت انطلاقاً من علاقتها بهذا الواقع . ومجلة «شعر» يمكن تقويمها من هذا المنظار بالذات أي مجمل الظروف التي تهيأت لها وأطلت منها .وهي في هذا المجال لعبت دوراً مهماً جداً على صعيد الشعر الحديث في الستينات حتى. ولو لم تكن مجلة «شعر» اتجاهاً شعرياً خاصاً لعدم ارتباط شعرائها ونقادها بمفهوم واحد للشعر وبكتابة واحدة للشعر ، حتى ولو كان العمل فيها ، مهما بدا جماعياً ، فردياً في ممارسة الكتابة الابداعية ، فان مجلة «شعر» استطاعت إلى حد كبير تكوين مناخ ابداعي ذي حساسية متمايزة خصوصاً عند بعض ابرز شعرائها ، بحيث انتشرت عدوى هذه الحساسية إلى معظم الشعراء الذين جاءوا بعدها . ولعل من أبرز ما قدمته «شعر» الترجمات المهمة لبعض اعلام الشعر الغربي الحديث (وخصوصاً الفرنسي) و التي قام بها شعراؤها أنفسهم : انسي الحاج ،شوقي ابي شقرا، أدونيس ، عصام محفوظ . . ولهذا تتخذ مجلة «شعر» قيمتين قيمة تاريخية لعلاقتها بالظرف الذي نشأت فيه وقيمة مطلقة لاستمرار علاقتها وتأثيرها وامتدادها في المرحلة الممتدة من الستينات حتى اليوم . على هذا الأساس،

وبعد المحاولات المتعددة التي قام بها بعض الشعراء والنقاد لانشاء مجلة شعرية أو ثقافية بديل ، وفشلت في معظمها في اضافة جديد إلى «شعر» وخصوصاً «مواقف» . ومن خلال انحدار بل وانحطاط معظم المجلات الشعرية والثقافية المزروعة بكثرة في العالم العربي ، ومن خلال السمات المرتدة والمتقهقرة التي تميز مضامينها الثقافية ومفاهيمها ونتاجاتها الشعرية ومن خلال المنطق التجاري والاستهلاكي التي يطبع معظم هذه المجلات ، من خلال كل هذا ، وبالأخص

الأزمة الشعرية الراهنة ، من الطبيعي جداً العودة إلى تجربة « شعر» لكن بصيغة أخرى . صيغة « العودة إلى الامام» أي الاستفادة من الروح الرسولية التي ميزت عملها ونشاطات شعرائها والمناخ الابداعي الذي كان يلفها ، والانفتاح الذي أغنى تجارب العاملين فيها . لكن هذه العودة يجب كما قلت أن تتخذ منحى جديداً مرتبطاً بالظروف الجديدة التي نعيشها ، وبالمفاهيم النقدية والشعرية والفكرية والاجتماعية التي بدأت تتفاعل في الواقع العربي منذ توقف «شعر» . أعني بهذا أنه إلى الاستفادة من تجربة « شعر» يجب عدم تكرارها .

— ما تقويمك للشعر العربي الحديث ، شعر التفعيلة ، هل هو حديث فعلاً أم أن الحديث أصبح قديماً الآن ؟

— أظن أن شعر التفعيلة قد انتهى عهده ، تماماً كما انتهى عهد الشعر العمودي . . . وكما أن شعراء الأربعينات اعلنوا في الأربعينات موت الشعر العمودي ، باعتباره ماعاد يلبي تجارب العصر الذي نعيش ، بتشعباته وآفاقه الجديدة ، كذلك من الطبيعي أن يعلن اليوم ونحن في الثمانينات ، اعلان موت شعر التفعيلة لأنه لم يعد حديثاً بقدر ما صار تكراراً لبعض نماذج الحديث منذ الأربعينات وحتى اليوم . شعر التفعيلة نشف . يبس . استهلك،صار تكراراً لبعض الايقاعات والتفعيلات وخصوصاً « فعلن فعلن» أو «فعولن فعولن». صار مضحكاً ، هذا الشعر ، وبليداً ومملولاً ولا يوحي بشيء . صار نوعاً من البراعةوالبهلوانية والمهارة التي لم تستطع اخراجه من التكرار والاجترار شعر التفعيلة منذ أكثر من ربع قرن لم يعط جديداً . تحس أن كل الذين يعتمدونه من المحيط إلى الخليج وفي المغتربات وفي بلاد

الواسعة ، كأنهم يكتبون قصيدة واحدة ؛ وقد قمت شخصياً بعملية مونتاج وتجميع لمقاطع من حوالي ١١ شاعراً من الرواد والستينات والشبان ووقعت تحت هذه المقاطع المجمعة اسماً مستعاراً ووضعت لها عنواناً ، وعرضتها على بعض الأصدقاء فأعجبوا بها باعتبارها لشاعر واحد . هذا دليل واضح على أن «شعر التفعيلة» وقع في النموذج . وكل وقوع في النموذج هو وقوع في القديم ،سواء أوقع الشعراء في نموذجسواهم أو في نموذجهم . «والحديث » عندما يكرر «الحديث» يصير قديماً علىهذا الأساس ، تبدو قصيدة النثر ، التعبير الإبداعي الوحيد للشعر العربي الطليعي والحديث . طبعاً ما أقول لا ينفي عظمة بعض التجارب التي تمت في هذا الإطار من ضمن بعض المراحل السابقة ، كتجارب السياب وخليل حاوي والبياتي وسعيد عقل ويوسف الخال ونزار قباني ، كما لا ينفي القصائد العمودية الرائعة القديم منها والحديث ... كل ما أريد أن أقول إن هذه التجربة . إلى اهميتها قد أفلست اليوم وانتهت ، ولم تعد قادرة على استيعاب وتيرة التجربة المعاصرة في سياق اعطاء الجديد والحديث .

سيصدر قريباً عن وزارة الثقافة والارشاد القومي :

ديوان

الجواهري

محمد مهدي الجواهري

■ ■ ■

دوستويفسكي

دراسة في ادبه وفكره

ترجمة نزار عيون السود

■ ■ ■

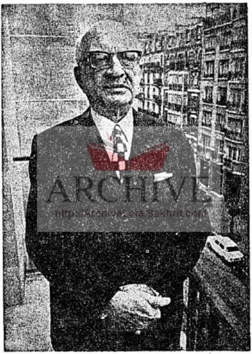
اطفالنا كيف نفهمهم؟

سلوكا ودوافع وتفكيرا

ترجمة : عبد الكريم ناصيف

جورج صيدح

بمناسبة مرور سنة على وفاته



الصفحات التالية محاولـة متواضعة ترمي الى التعريف بجورج صيدح ، وتطمح الى أن تكون تذكيرا بذلك الشاعر الانسان الذي عاش بعيدا عن وطنه ، ومات وهو بعيد عنه ، ولكن شعره كله اتصف بالاخلاص العميق الحميم للارض التي ولد فوق ترابها .

جورج صيدح

في سطور

- ولد في حارة « زقاق الصواف » حي « مكتب عنبر » بدمشق عام ١٨٩٣ ، ودرس في المدرسة الآسية الارثوذكسية .
- اكمل دراسته في كلية « عينطورة » بلبنان ، وتخرج منها عام ١٩١١ .
- هاجر الى مصر عام ١٩١٢ ليعمل مع اخوته بالتجارة ، فظل فيها حتى عام ١٩٢٥ .
- غادر القاهرة الى فرنسا فاقترن عام ١٩٢٧ بفتاة فرنسية الاصل ، ومارس الكتابة بالفرنسية .
- استقر في « كراكاس » عاصمة فنزويلا حيث عمل بالتجارة ايضا ، وانشأ مجلة « الأرزة » لخدمة الجالية العربية هناك ، وكان يوزعها مجانا .
- انتقل عام ١٩٤٧ الى عاصمة الارجنتين ، فانشأ جمعية « الرابطة الادبية » وطبع ديوانه الاول « النوافل » الذي وضعه تحت تصرف لجان الدفاع عن فلسطين .
- عاد الى الوطن في تشرين الثاني عام ١٩٥٢ واقام في بيروت حتى عام ١٩٥٩ ثم هاجر مرة أخرى الى باريس وظل فيها حتى وفاته في العاشر من تشرين الاول عام ١٩٧٨ .

- اصدر ديوانه « النبضات » عام ١٩٥٣ ، و « ادبنا وادباؤنا في المهاجر الاميركية » عام ١٩٥٦ (ثلاث طبعات) و « حكاية مغترب » عام ١٩٦٠ ، « شظايا حزيران » عام ١٩٧١ ، وبدأ بطبع ديوانه الكامل في اربعة اجزاء ، لكنه لم ينجز منه الا الجزاين الاول والثاني .

- ظل متعلقا بوطنيته ، وفيا لعروبته ، محبا للغته مدى حياته ، ثروته هذا الرصيد الضخم من الصداقات الادبية الوثيقة على امتداد الوطن العربي الكبير .

- قال عنه بدوي الجبل : « في شعره الديباجة الانيقة المترفة ، والنغم المرح الطروب ، والعاطفة الصادقة المرهفة ، وفي شعره ، قبل هذا كله ، جمال سريرته ، وعطر اريحيته ، وشمول انسانيته » .

- وقال نظير زيتون : « ... اذا استوى جورج صيدح على عرش المثالية والشاعرية ، فآيته ان اريحيته تنافس فيه العبقرية ، والعبقرية الاريحية ، وهي منافسة زهراء ، لا تؤتى لسوى اصحاب الكمالات الانسانية » .

- كتب جورج صيدح هذه الوصية وأرسلها الى الاستاذ عيسى فتوح في رسالة بتاريخ ١٦ شباط ١٩٧٦ ليذيعها على اخوانه عند موته :

« ... لا تسألني عن عدد المشيعين لايليا ابي ماضي في نيويورك! ولا اسألك عن عدد المشيعين لشكر الله الجر في جبيل ! انهم يعدون على اصابع اليدين ... واقل منهم سيكون حضار وفاتي متى جاء دوري ، فهنا (في باريس) لا اهل ولا سكن ولا قريب ولا جار ولا وطن ! سوف يكون مصرعي سرا من الاسرار ، لا خبراً من الاخبار . تقضي وصيتي باهمال كل المراسيم الدينية والاجتماعية ، وبحرق جثتي بالنار امام زوجتي ، ثم ذر الرماد على ضفة نهر السين على الطريقة الهندية ، بحيث لا يبقى لحد ولا نصب ولا زوار » .

ولكن الوصية لم تنفذ .

جورج صيدح
الصديق والأديب والانسان

فريد جحا

في اليوم العاشر من تشرين الاول عام ١٩٧٨ ، توفي في باريس الشـاعر الانسان ، والصديق الكبير القلب ، والاديب جورج صيدح . وانه لمما يحز في القلب ان مقالات قليلة قد نشرت بعد وفاته ، لذلك فان الشكر الجزيل يزجى لمجلة (المعرفة) التي ستنشر في هذا العدد ملفا آمل ان يتناسب مع المكانة التي يحتلها جورج صيدح قوميا وادبيا .

والحديث عن صيدح طويل ومتشعب ، ولايدري مثلي ماذا يأخذ منـه وماذا يدع ، ايترك العنان لقلمه في مقال عاطفي يسفح فيه دموعه حزناعلى الصديق ، ام ان عليه ان يكفكف الدمع، ويضبط عواطفه، لينشيء مقالات موضوعية فيها التاريخ والنقد ؟ الواقع انه يستحيل على الانسان ان يلجم عواطفه ، ويكتم أنينه ، مادام يملك قلبا وعاطفة ، وما دام يملك قلما يستطيع التعبير عن تلكم العواطف ، وعما يعتلج في القلب منها .

على اننا نستطيع ان نجمع الامرين جميعا فنكتب مقالا فيه الدقة والنقد الموضوعي وفيه العاطفة الحارة والاسلوب المشرق . وعند ذاك نستطيع ان نوفي صديقنا حقه ، بعد ان نكون قد ادينا واجبنا نحو الاديب والنقد والتاريخ .

وانها لمهمة شاقة ، فهل نتحدث عن صيدح الاديب المؤرخ ، ام نتحدث عنه شاعرا عربيا كبيرا ، ام نترك هذا وذاك لنفرق في فيض من الرسائل التي تركها لنا ، وفيها بالاضافة الى العواطف ، والاسلوب المشرق ، حوادث واحداث وتاريخ ونقد ، وفيها قبل كل شيء ود ينطلق من عاطفة تجمع الصداقة الصادقة ، والنبل النبيل ، يقدمهما انسان كبير القلب ، عاش حياته يقدم لاصدقائه كل مايستطيع . تريدون الدليل على ذلك ؟ هاكم الدليل ، انه يتجلى في حوالي ستين ومائة من الرسائل ارسلها الي في مدى سبع عشرة سنة ، وسود فيها اكثر من خمسمائة من الصفحات . واذا كان الناس يعرفون صيدح الاديب والمؤرخ والناقد في كتابه الموسوعي (ادبنا وابناؤنا في المهاجر الاميركية) واذا كانوا قد اكتفوا بما قراوا من شعره في ديوانه الاخير (حكاية مغترب) فانهم بحاجة الى ان يعرفوا شيئا عنه في رسائله التي كتبها الي ، والتي ستجده فيها اخا كريما ، وصديقا وفيا ، وادبيا كبيرا .

(اولى هذه الرسائل كتبها اخي صيدح من بيروت في اليوم الاول من شهر آذار عام ١٩٦٠ ، وآخرها رسالة قصيرة وصلتني منه منذ سنتين ، الرسالة الاولى جواب على مقالة كتبتها بعد ان قرات ديوانه المنوه عنه هنا ، يقول فيها : « تلقيت هذه الساعة رسالتك الكريمة ١٩٦٠/٢/٢٦، ولا اتمالك من الرد فورا لاشكرك على عاطفتك ، وعلى عنايتك المثلى بصديق تبر به ، موقنا ان خير البر عاجله ، فما كان اعجلك ! وما ابرك ! . في مقالك كل اللطف المستقى من روحك ، وكل العطف النابع من قلبك ... اسلوب جديد رائع في الكتابة عن ديوان شعر ، اهنيك به ») .

اما آخر رسالة وصلتني منه فقد كانت مؤرخة في العشرين من كانون الثاني من عام ١٩٧٧ ، وفيها اعلام لي بسوء حالته الصحية ، وبأنه قد خرج للتو من المستشفى بعد عملية جراحية ناجحة انهكت بدنه ، وجعلته لايقوى على كتابة رسائل الاصدقاء .

ونقرأ في رسالة اخرى رايه في بعض الكتب ، وفي الشعر الحديث والقديم. (« قرأت (سبعون لنعمة) في المستشفى وافدت منها اشياء ، ثم قرأت امين الريحاني لسامي الكيالي ولم استفد شيئا جديدا . وانا اتلذذ الان بمجموعة سليمان العيسى (حب وبطولة) شاكرا ربي على نعمة لاتهرب مني بهروب الشباب وملذاته ، وهي نعمة الشعر الرصين الذي يراقص النفس وينشلها من غمرة الهموم الدنيا . كان ولايزال ملجأي الوحيد في ازمات الحياة ، وسلوتي في ساعات الوحشة واعوام الغربة . واعجب لشعراء الموجة الجديدة كيف يرفسون هذه النعمة ، ويحولون الشعر الى غمغمة وحشرجة وولولة تزهق الروح ، وتفسد جو الحياة . وكم احتملت من معاكسات القدر في هذا العام ، لم اعش فيه يوما واحدامرتاح البال ، ومع ذلك اترنم بشعر الصبا كلما القيت براسي على الوسادة فأنام على رضا ، واستفيق على امل »!) .

وعندما طلبت اليه تقديما لكتابي عن (اللقاء والحنين في شعر المهجر) ، بعث اليّ بمقدمة لا اجمل منها ولا اعذب ... انقلها معتذرا من القراء عما فيها من اطراء ، ومعوضا اياهم عن ذلك بما فيها من معلومات هامة عن ادب المهجر من جهة ، ومن اسلوب جزل جميل :

« اتاثر بما يكتبه الاستاذ فريد جحا عن شعر المهجر ، اكثر مما اتاثر بما يكتبه جهابذة النقد من دراسات علمية وتحاليل موضوعية . لانيّ المح فيضا من الحنان يسيل على الورق ، واحس خفقة قلب تتراوح بين السطور . وفي يقيني ان قرابة روحية تربطه بأدباء المهجر ، وان التجاوب بينه وبينهم راجع الى التشابه بين ادبه وادبهم في العفوية والبساطة وبين سجيته وسجيتهم في الصدق والاخلاص . فلا اعجب من ادراكه الغاية التي ادركوها من فن التعبير والتأثير ، بلا جهد ولا قصد انه في كتابه يتخلى عن استاذيته ، ويكتفي بأن يكون الصدى الامين للصوت العربي في المهجر ... »

« هذا الصوت الامين لا يرجع الصوت المهجري بكل مقاطعه ، بل يقتصر

على نبرتين حنونتين من نبراته لم يعرف البيان أصفى منهما ولا اشجى : شعر الحنين وشعر اللقاء ، اختارهما وسيلة لترقيق الاكباد ، وتوجيه الافكار ، في وطن شغلته صفارات الحياة عن الاهتمام بفلذات انسلخت من احنائه ؛ ولم تزل تحن الى احضانه ، تناجيه في احلامها وتستعطفه باناشيدها ، وتعزز راسه باقلامها . والهدف المنشود هو انقاذ ذلك الفتح العربي المبين من عاقبة الاهمال وقد طال ، حتى كادت البيئة الاميركية تغلب المهاجرين على لسانهم وثقافتهم وتبدلهم من قوميتهم الاصلية قومية غريبة . ان المقاومة الفردية لا تحمي المغترب زمنا طويلا من ضغط المحيط القوي الا اذا اسعفته الدول العربية بوسائل المناعة ، ورسمت له خطة المقاومة الجماعية ، وجددت أواصر الرحم والدم والمصلحة بينه وبين الوطن الام ، فان لم تتدارك الامر في أقرب وقت ، وهنت عزائم المغتربين القلائل الباقين على عهد العروبة واستسلموا للتيار الجارف ، ومعهم أمجاد غالية وآمال زاهية ، حرام ان تطالها رياح الازمان برمال النسيان » .

« يطلق المؤلف صرخته المدوية وفي قرارة نفسه تطير وارتياب ، انى لها ان تنفذ الى اجواء الاقطار العربية المشحونة بالمشكلات المحلية ، او انى لها ان ترد الحياة الى ادب يحتضر بعد ان تساقطت كواكبه ، وآذنت شمسه بالمغيب ؟ ها هو ذا في صفحات كتابه يدهش من وقوف الادب المهجري على قدميه طوال قرن كامل ، نشيطا ناميا ، في محيط غريب عنه مناوىء له ، يرهقه بالمثبطات والعراقيل . ويتساءل كيف استطاع ادباء المهجر ان يحافظوا على اشراقة البيان العربي ، وعلى شرارة المحبة الوطنية وقد خرجوا من ديارهم احداثا منكوبين وانصاف اميين ؟ وكيف استطاعوا ان يعلموا انفسهم ويتفوقوا على ادباء عصرهم ويحدثوا ثورة فكرية بيانية في انحاء الوطن العربي ؟ » .

« اقول للمؤلف الكريم : ان الذي اثار نخوتك العربية ، والهب غيرتك الوطنية ، والهمك الرسالة السامية التي اذعتها في كتابك ، هو الذي وضع في صدورهم جذوة الحب للعرب ، والهمهم رسالة التجديد

والابداع في الادب ، وخصهم بصفات الجبابرة فيمعاندة الاقدار ، وبصفات العباقرة في فن التعبير عن الافكار . تفانوا ، ولم يفنوا . هم في خاطرك وخاطري كل حين ، وآثارهم في ايدي الملايين من القراء ، مكتوب لها الخلود سواء غابوا أو حضروا ، وسواء ارفدوها بنتاج جديد او انقطعوا عن الانتاج » .

« وليثق الاخ الفريد اني واخواني المهاجرين نقر بفضله ، ونعتز بموالاته ، ونبادله قدرا بقدر ، وحبا بحب ... »

باريس ١٥/١٠/١٩٦١ جورج صيدح

في مجال السياسة والوطنية والقومية يتجلى لنا صيدح محبالمدينته دمشق ، يتمنى ان يموت فيها :

يا مسقط الراس والآلام تجمعنا حاشا تغيرني في حبك الغير
انسى يميني ولا انساك يا وطنا فيك ابتدا ليته فيك ابتدأ العمر
اوصيك بالروح رتبها متى انطلقت الى ظلالك حيث الماء والشجر

سورية العربية تعيش في قلبه ، وهو يريد لها العزة والكرامة . يفرح لفرحها ويحزن لحزنها ، وديوانه يطفح بالشعر يتغنى فيه بالجلاء ، ويتمنى علينا الوحدة ، ويتألم للانفصال ، داعيا على الاقل للابقاء على الصلات الثقافية ، يقول من رسالة ارسلها بتاريخ لم يحدد : « طابت ايامك كما طيبت يومي برسالتك العطرة . ان عاطفتك ربيع دائم اتغزل انا بها ، بينما تتغزل انت بفصل الخريف العابر . اما السعادة والرضى عن الحياة فهي أشياء تنبع من النفس ، وباطلا نبحث عنها خارجها . واني لاحمل بلادي في قلبي انّى سرت وحللت فلا يخيل اليك ان بعدي عنها جحود لها ، بل ابقاء على الصورة البريئة التي رسمتها لها ، واحببتها فيها منذ حداثتي ، انها تغيرت ، وبالاسف ، ولم ازل انظر اليها بعين المغترب الساذج التي لم تتغير ... »

اما قضية فلسطين فتشغل جزءا كبيرا من حياة صيدح وفي شعره ، حتى ليمكن القول إن شعره في هذه القضية يمكن ان يشكل ، لو جمع، ديوانا خاصا من الشعر القومي ... يعيش فيه صيدح القضية منذ بدئها ، وينظر اليها من بعيد بعين الحذر المتألم ، والمتفائل مع ذلك ...

كفرت بربي لو انـي شككت   بنهضـة قومي من العثـرة
وعهدي بقومي سياف عتاق   على حدها اثـر الوقعـة
تمر عليهـم عوادي الزمان   مرور الصقال على النصلة
وارض بها بعث الناصريّ   واسرى النبيّ من الكعبـة
لارض تفجـرَ بالمعجـزات   متى سقيت بدم الثـورة

انها قد اصبحت قضيته ، وعلى صليبها تسمر قلبه :

واهـاً فلسطين ماذا   يجديك دمع تحـدر ؟!
وان اذوب حنانـاً   وقلب قومي تحجـر
واهـاً فلسطين ! مالي   بسام غيري واسهـر ؟
حبست في الصدر همي   فـان نطقت تفجـر
اكلمـا قلت شعـراً   كنت الرويَّ المكرر ؟
علـى صليبـك قلبي   كالناصريّ تسمـر

يبقى ان نختم هذه المقالة بقطعة جميلة كتبها صيدح ردا على شكواي من الغدر والجحود نلقاهما كثيرا ممن نحسن اليهم . يقول من رسالة ارسلها اليّ من باريس بتاريخ ١٩٦١/٩/٢١ : « ... انا ادري بصدمة الجحود وطعنة الغدر ومقابلة الخير بالشر . وقبلنا توجع لها السيد المسيح على كونه الهاً فوق البشر . فلا غرابة ان تركت في قلوبنا جرحا ينفر في فؤاد يتفطر ، كلما رقّ وتذكر . ولكنها ، يا اخي ، المصائب ، تعلمنا الحكمة وطول الأناة وفلسفة جديدة للحياة نقدر معها ان نحيا حياة الرضى والقناعة . فهي تخلق فينا شعورا بهيا يحسدنا عليه الجاحدون والغادرون والظالمون مهما سلبوا ونهبوا وغدروا وتجبروا ،

اذ يبقون ابعد منا بمراحل عن سعادة الحياة القائمة على راحة الضمير ».
« دعني اشرح لك هذا الشعور الكامن في نفسي لكي تبحث عنه في نفسك فتجده بلا ريب وتفهمني. كلما خيب ظني صديق، او عقني ولي، او غدر بي من احسنت اليه ، او سرقني من وضعت ثقتي بامانتــه ، تختلج الشكوى في اعماقي للوهلة الاولى ، ولكنها تتبخر قبل ان تتبلور كلمات على لساني ، وفي صلاة شكر اهمس بها في اذن خالقي : حمدا لك ياربي الذي جعلتني مخدوعا لاخادعا ، مسروقا مجحودا لا جاحدا . احسن الى من يسيء الي واصفو لمن يتحامل عليّ ، فارتفع بفضل نعمتك الى مرتبة لايطالها الا الابرار ، واعيش في عصمة من كيد الاشرار » .

« بعد هذه الصلاة الباطنية احس بانتعاش وبهجة واستسلم للضحك كأني خارج من معركة مكللا بالظفر ، او قادم على متعة يحسدني عليها البشر ، الذين تحرمهم اخلاقهم من انسانيتهم ، وتحرمهم اعمالهم من الغبطة المعدة للخيرين » .

الشوق والحنين
في شعر جورج صيدح

عيسى فتوح

٥

اذا كان لمدينة عربية أن تفخر بأبنائها الاوفياء ، وشعرائها البارزين المبدعين ، فدمشق اجدر هذه المدن بالفخر ، لانها انجبت على مدى التاريخ ، نخبة من هؤلاء العباقرة الموهوبين الذين خلدوها بعلومهم وفنونهم واشعارهم ، وظلوا يحنون اليها ما حنت النيب في نجد ، بالرغم من بعد الدار ، وناي المزار . . . وكان آخر من ارقهم الوجد ، واضناهم البعد ، الشاعر المرحوم جورج صيدح ، الذي انتهت حياته في باريس ، في تشرين الاول من العام الماضي ١٩٧٨ ، عن خمسة وثمانين عاما ، قضاها بعيدا عن دمشق في مصر ، وفنزويلا ، والارجنتين ، وفرنسا . . . الا أن قلبه ظل يخفق بحبها ، ويحن الى مرابع طفولته في حي « مكتب عنبر » الذي رأى فيه النور .

لا اعرف من اين ابدأ الكتابة عن صيدح ، وهو الشاعر المتعدد الجوانب ، الذي ملأ دنيا العروبة بقصائده القومية الرنانة ، ووضع كل مواهبه وطاقاته المبدعة في خدمة وطنه ، وأمته التي حمل همومها صليبا وجلجلة ، ومات وهو يحمل هذا الصليب لاهثا ، فلا هو استطاع أن يصل الى الجلجلة ، ولا هو شاء ان يلقي الصليب ويستريح :

حسب الاديب وقد مشى بصليبه ان لا يخرّ على الصليب ذليلا
لا بد من يوم اغر محجل يلقى المنية فيه والتبجيلا

عشر سنوات ورسائله ، وقصائده الجديدة ، وقصاصاته ، وخواطره ، ودواوينه تنهمر علي ولا انهمار المطر ، يكتب لي لاهفا بدم القلب لا بالحبر ، يسألني : متى يكون الخلاص ؟ متى يستعيد العرب مجدهم ومكانتهم اللائقة تحت الشمس ؟ متى تمحي بغضاؤهم ، وتعلن وحدتهم الكبرى التي تغنى بها واشاد ؟ حتام يختلفون ، ويتمزقون ، وقد كانوا سادة الدنيا ، وملوكا فوق سرير الارض ؟ .

* * *

ولد الشاعر جورج صيدح في حارة « زقاق الصواف » قرب « مكتب عنبر » بدمشق عام ١٨٩٣ ، وكان ابوه قاضيا في محكمة استئناف الحقوق مدة ثلاثين عاما ، دخل احدى المدارس الابتدائية في حارة الكنيسة المريمية سنة ١٨٩٩ ، وامضى فيها عاما واحدا ، ثم انتقل الى المدرسة الآسية ، فمكث فيها حتى عام ١٩٠٩ ، وكان مبرزا بالعربية، مقاطعا الدروس باللغات الاجنبية ، فعاقبه اهله بسجنه في كلية « عينطورة » بلبنان بعيدا عنهم لكي يتعلم الفرنسية ، فمكث فيها عامين، ونال شهادتها الممتازة سنة ١٩١١ ، وكان ذلك آخر عهده بالدرس والتحصيل ، لانه اضطر الى الالتحاق باخوته في مصر ، والعمل معهم في ميدان التجارة التي كان يكرهها ، لكنه لم ينس معهده في لبنان ، فقال فيه بعد ثماني سنوات من تركه له :

يا طير عنطورا سلام ! ان لي قلبا تسرب في السلام متيما
جنحته بالذكريات ، فطار من فوق السنين ، وحط حيث تنسما
يا طير عد للعش ، عد لشجيرتي اترى مكاننا هناك كما هما ؟
حدّث عن الايوان ، عن رواده عن حارس في الباب عاش مهوّما

اقام في مصر ثلاثة عشر عاما ، فابتسم له الحظ وصار غنيا ، لكنه لم يلبث ان اصيب بنكسة مالية كبيرة سنة ١٩٢٥ ، فقرر مغادرتها الى بلاد الله الواسعة وهو يردد :

اظلم الناس من ظلم ... يائساً تاه في الظلم
نازحاً كل زاده ... عزّة النفس والالم
ان تظنوه مذنباً ... فاجعلوا ذنبه الكرم
او تسموه شارداً ... فالذي حثه الشمم
لو عدلتم لما نأى ... عن ديار بها التحم

اتجه الى اوروبا حيث اقترن في اول آذار سنة ١٩٢٧ بفتاة فرنسية في باريس ، ومارس الكتابة بالفرنسية التي اتقنها في عينطورة ، وفي العام نفسه قصد « كركاس » عاصمة فنزويلا ، فاقام فيها عشرين عاما يعمل بالتجارة ، ثم انسحب من ميدان الاعمال التجارية حين بلغ الخمسين ، وفقا لعهدة بينه وبين نفسه ، وانصرف الى المطالعة والسياحة في انحاء العالم ، حاملا في قلبه جرح الاغتراب ، وعلى جبينه آثار الجهاد المضني . انتقل عام ١٩٤٧ الى الارجنتين ، فطبع فيها ديوانه « النوافل » ووضعه تحت تصرف لجان الدفاع عن فلسطين ، ثم اسس جمعية « الرابطة الادبية » التي كانت تجتمع في منزله مساء الاربعاء من كل اسبوع بدليل قوله :

مساء يوم الاربعاء المقبل ... موعدنا ياسادتي في منزلي

وكان ينتظر قدوم الاربعاء بفارغ الصبر ليبلغ رفاقه في الرابطة ما في نفسه :

عندي ليوم الاربعاء رسالة ... لولا الظنون لافصحت عما بي

وكان من اعضاء الرابطة يومئذ يوسف صارمي (صاحب مجلةالمواهب) والياس وزكي قنصل ، وحسني عبد المالك ، وسيف الدين الرحال ، وعبد اللطيف الخشن (صاحب جريدة العلم العربي) ويوسف الغريب ، وجورج عساف ، وجبران مسوح ، وجورج صوايا ، وتوفيق شماس ،

وجواد نادر ، وملاتيوس خوري ، الا انها لم تعش غير عامين (١٩٤٩ — ١٩٥١) فقد انفرط عقدها بعد عودة صيدح الى الوطن ، واندلاع نار الغيرة والشهوات التي كانت خامدة في الصدور .

برز اسم الشاعر جورج صيدح بشكل واضح في ميدان الشعر والادب ، فاخذت صحف الوطن والمهجر تتسابق الى نشر قصائده الطافحة بالروح الوطنية ، وراحت دور النشر تسعى لجمع هذه القصائد وطبعها في دواوين ، ومن هنا كان الاتفاق مع الفنان العراقي جميل حمودي صاحب دار الفكر الحديث في بغداد على طبع ديوانه الثاني « النبضات » عام ١٩٥٣ ، وهو زفرة من زفرات الالم القومي ، والايمان العربي .

استقر صيدح في بيروت عام ١٩٥٢ ، حيث اقترنت وحيدته « جاكلين » بالصحافي المعروف حنا غصن في العام التالي ، وظل مقيما فيها حتى عام ١٩٥٩ ، حينما انتقل نهائيا الى باريس ، مكتفيا بمراسلة اصدقائه المنتشرين في الوطن والمهجر .

دعاه المرحوم ساطع الحصري — مدير معهد الدراسات العربية العالية في القاهرة — ليحاضر عن ادب المهجر ، فالقى عدة محاضرات قيمة عام ١٩٥٦ ، كانت نواة كتابه النفيس « ادبنا وادباؤنا في المهاجر الاميركية » الذي طبع ثلاث طبعات في الاعوام ١٩٥٦ — ١٩٥٧ — ١٩٦٥ — في القاهرة وبيروت ، ولاقى اقبالا وترحيبا منقطعي النظير في جميع الاقطار العربية والمهاجر ، ولا سيما في نطاق الجامعات التي اتخذته مرجعا هاما لدراسة ادب المهجر ، وكان ينوي ان يطبعه طبعة رابعة في بيروت أو دمشق ، ويكلفني بالاشراف عليها ، لولا المرض الذي انهكه ، ولولا زهده في النشر بعد النكبات التي توالت عليه نتيجة لاحداث لبنان ، وقد كان حظه سيئا مع الناشرين بالاجمال ، لانهم عاملوه معاملة التجار الجشعين الطامعين في ماله ، كما حدث له مع ناشر ديوانه « شظايا حزيران » عام ١٩٧١ ، ولم يكن حظه في نشر الجزءين الاول والثاني من « ديوان صيدح » عامي ١٩٧٢ و ١٩٧٣ باحسن من حظه في نشر « شظايا حزيران » فقد كان ينوي استكماله في اربعة اجزاء ، الا ان المشروع توقف عند الجزءين

المذكورين ، كل ذلك لانه بعيد ومريض في باريس ، ودور النشر في لبنان ، تعاني من ويلات الحرب ما تعاني ! . ومهما يكن من امر ، فيبقى ديوانه الضخم « حكاية مغترب » الذي طبعه في دار « مجلة شعر » في بيروت عام ١٩٦٠ خير ما يسد الفراغ ، ويرضي ذوق الدارس ، لانه انتقى قصائده بنفسه ، فنال بعض رضاه واستحسانه الى حد ما .

★ ★ ★

قلنا ان صيدح غادر مسقط راسه صغيرا ، فيمم شطر لبنان بقصد الدراسة ، ثم مصر حيث اقام ثلاثة عشر عاما ، لكنه ظل مع ذلك يحن الى مدراج طفولته ، وملاعب صباه ، التي كلما تذكرها ، هاجه الحنين ، وتفجرت في نفسه ينابيع الشوق . كتب اليَّ بتاريخ ١٩٧٣/٦/٢٥ يقول : « في رسالتك طائفة من الاسماء حبيبة الى قلبي ، تنقلني بالفكر والقلب الى ساحة المرجة ، وباب توما ، والقصاع ، والصالحية ، والغوطة ، حيث كانت لي جلسات مع الشهيد المرحوم جرجي موسى الحداد ، ومغامرات الغرام الاول الساذج مع تلميذة في الآسية ، وتمتمات غزلية وهجائية من مختلف العبارات ، ووقفات على منابر دمشق ، قبل بلوغي سن الرشد ... هذه ذكريات تنتفض من رماد السنين ، كلما قرات رسالة منك ، وكان اول ما قلته بعد وصولي الى القاهرة سنة ١٩١٢ :

هجرت ربوع الشام والقلب مثخن   جريح سهام كان اقتلها الهجر
ويممت قطر النيل اطلب منهلا   ومثل غليلي لا يبرده قطر
اذا البلبل الفريد فارق روضه   فكل رياض الكون في عينه قفر
سقى الله جنات سقتني حنانها   كأم على احضانها الولد الغر
سكرت بها في فجر عمري وها أنا   صحوت ، ولا فجر هناك ولا سكر

ويتالم كثيرا لانه نزح عن دمشق طري العود ، غض الاهاب ، لم يكتمل نضجه بعد ، لان رياح النوى الهوجاء قد طوحت به ، والقته بعيدا ، دون ان يقوى على ردها :

وداعا دمشق الشام لو ترفق النوى | لأورق عودي فيك وانعقد الزهر
واني لطير مـن طيورك لـم تزل | تجاذبني تلك الحدائق والنهر
الا ان آمـالي ورود تفتحت | مع الفجر ساعات فصوحها الظهر

ان الصفة البارزة التي كان يتميز بها صيدح هي الوفاء ، ليس لاصدقائه فحسب ، بل لبلاده التي فتح عينيه على جمالها الرائع ، وسحرها البديع الذي استأثر بمجامع قلبه، فكان ينظر اليها نظرة فيها الكثير من القدسية، والتقوى ، والخشوع ، كما في قوله :

يـا ديـارا عبدتهـا | مثلمـا يعبـد الصنم
لـك قربت مهجتـي | وشبابي الذي انصرم
ومتاعـي وصحتـي | وشعوري ومـا نظم

لعل سبب حنين صيدح الدائم ،يعود الى عدم انسجامه مع محيطه الجديد، في مهاجره المتعددة ، او بطئه في التكيف مع الاوساط الغريبة التي يحل فيها ، ولذلك يظل قلقا تواقا الى المنزل الاول الذي الفه ، ناهيك عن انه شاعر مرهف الحس ، تختلف اهتماماته ونوازعه ... عن اهتمامات ونوازع من يحيطون به من التجار الذين كان يضطر الى مصانعتهم والتعامل معهم مكرها :

صاحبي ، مهمـا أجد في جولتي | من سلو لست عـن اهلي بسال
ان للأحبـاب عنـدي وحشـة | رافقت سيري كرحـل من رحالي
نفرت روحي مـن الروح التـي | في محيطـي وابت كـل اتصال
حولي النـاس الى المـال سعوا | وانـا اسـعى الى قنص خيال

كما ان شعوره الدائم بوحشة الغربة ، وعدم الانسجام مع محيطه التجاري الذي ينفر من الشعر واهله ، ويخيم عليه السعي اللاهث المحموم وراء المال ، كان يحثه دائما على العودة ، ويزين له الرجوع الى الاوطان ، قبل ان تنصهر الروح بالدولار ، فهو ليس غريبا بجسمه فحسب ، بل بعقله واحساسه وافكاره :

ان الغنيمة في ايابك سالما   قبل انصهار الروح بالدولار
شر التغرب ان تعيش مغربا   بالعقل والاحساس والافكار

والاياب لازمة عنده ، لا يفتا يرددها من حين لآخر ، كلما استمر الشوق في نفسه ، او ارقه الحنين الى الوطن ، او صافحت كفه كف صديق عائد لزيارة الاهل والخلان فيهتف قائلا :

يا وقفة بين دروب النوى   من لي بدرب ينتهي بالاياب
وضعت قلبي في يدي عندما   صافحت بالكف اكف الصحاب

وهو مقيم على حبه لوطنه ، لا يمكن ان تؤثر فيه الاحداث والنكبات ، وقد ينسى يمينه ، ولكن لا ينسى وطنه الغالي الذي درج على ارضه ، وكم كان يتمنى لو انتهى عمره فيه كما ابتدأ ، ولكن امنيته لم تتحقق للأسف ، فقضى نحبه بعيداً عنه ، واللوعة تنهش قلبه :

يامسقط الرأس،والارحام تجمعنا   حاشا تغيرني في حبك الغير
انسى يميني ولا انساك يا وطنا   فيك ابتدات ليته فيك انتهى العمر

واذا لم يقدر له ان يلقى منيته في دمشق ، فلا اقل من ان تهيم روحه في سمائها ، لترفرف فوق انهارها السبعة ، فوق اشجار الحور والصفصاف في غوطتها الغناء ، فوق القباب التي تحتضن قبور الاجداد العظام وتتحدث عن امجادهم العظيمة التي تركوها :

اوصيك بالروح رتبها متى انطلقت   الى ظلالك حيث الحور والشجر
حيث القباب على الاجداث حاضنة   امجاد جلق كي يبقى لها اثر

ولما زار دمشق عام ١٩٥١ وفجع بوفاة اخته بعد وصوله بأيام قليلة ، واضطر الى مغادرتها كسير القلب ، مكسوف الخاطر ، قال :

امضي وقلبي في دمشق رهينة   اودعتها قلب الثرى والجندل
في جيرة الشهداء حلت منزلا   وكأنها اخذت تهيىء منزلي

ولو سئل لماذا استأنف الرحيل ، وقد صار في حضن دمشق ، وحنت عليه كما الام الرؤوم ، لاجاب ان حبه الشديد لها هو الذي فرض عليه الاغتراب مرة اخرى :

حبي لها بالامس اوجب عودتي ... واليوم يوجب هجرتي حبي لها
لولا الكرامة والاباءة والحيا ... ما كنت انفض عن ثيابي وحلها
حسبي من الاحلام بددها اللقا ... ان الحنين غدا يلملم شملها
واذا الفطيم شكا قساوة امه ... تلقاه بعد الفطم يشكر فضلها

وعلى اي حال فان صيدح يظل الشاعر الوفي المخلص لوطنه ، تؤرقه أحداثه الجسام ، وتشجيه احزانه الكبيرة ، وجراحاته النازفة ، لما وهبه الله من صدق في الايمان ، وصفاء في العقيدة ونبل في الاخلاق ، وكرم في الطباع ، فلنسمعه يقول بلسان كل مغترب :

كيف يرتاح وتذكار الحمى ... كلما اقعده الجهد اقامه ؟
كم هذى مسترضا لبنانه ... وكم استعدى على البين شآمه!

الواقع ان طيف دمشق لم يكن يغيب عن خيال صيدح ابدا ، يراوده باستمرار ، في الليل والنهار ، في اليقظة والحلم ، اما قيل : ان الفؤاد يتفتت على البعد ، كالمرآة تريك صورتك ، فاذا تكسرت تريك الف صورة ؟ كان قلبه يذوب شوقا اليها ، اما هي فمشغولة عنه ، قد سلت حبه ، ونسيت وداده :

ذكرتها نائيا والدمع هتان ... ام تناست بنيها حالما بانوا
في قلبها من ندى اجوائها شبم ... وفي فؤادي لذاك القلب نيران
دمشق ان قلت شعرا فيك ردده ... قلبي ، كان خفوق القلب اوزان

ولا يفوته ان يذكرها بانه ابنها البار الذي طوحت به رياح النوى ، وان نفسه لا تتوقف عن ذكرها لحظة ، ووجدانه لا يفتأ يناجيها ، وهو عليل لانه بعيد ، لا يشفيه الا نسيمها البليل ، وبائس قد اصطلحت عليه الهموم والاحزان اشكالا والوانا :

انا وليدك يا اماه كم ملكت ... ذكراك نفسي ، وكم ناداك وجدان
انا عليل النوى لا برء ينعشني ... الا نسيم عليل منك ريان
منذ افترقنا نعيم العيش فارقني ... والهم والغم اشكال والوان

لم يكد يصل الى مهجره ، وتستبد به الغربة الكالحة ، وتحكم عليه الخناق ، حتى اخذ بالتساؤل : متى يرده الموج الى وطنه الحبيب ؟ متى تلوي السفينة دفتها عائدة به الى شواطىء سورية ؟ لو كان بيده توجيه دفتها ، لما أختار الهجرة مطلقا ، ولكنها الاقدار العمياء تصنع به ماتشاء :

وطني ! اين انا ممن اود ؟ ! ... اوما للحظ بعد الجزر مد ؟
مارست حيث رست فلك النوى ... لو اباحوا لي في الدفة يد
غاب خلف البحر عني شاطىء ... كل ما ارقني فيه رقد

ثم الم يعرف الدهر الذي ابعده عن وطنه واحبته ، انه قد فصل بين روحه وجسده ؟ لكنه مع ذلك سيظل وفيا لهذا الوطن الذي كان له بمقام الاب ، معتبرا بعده عنه يتما او كاليتم :

هل درى الدهر الذي فرقنا ... انه فرق روحا عن جسد ؟
وطني ، مازلت ادعوك ابي ... وجراح اليتم في قلب الولد

ويستفيق ذات صباح على نسمة ندية معطرة ، فلا يخامره ادنى شك انها محمولة اليه من روابي الشام ، لتهيج في فؤاده المعنى جمر الذكريات الهاجعة ، وتعرض امام ناظريه شريطا ملونا ، لا ابهى ولا اجمل :

باكرتني فاحضرتني الشاما ... حين باحت انفاسها بالخزامى
مرحبا يا ندية الثغر عودي ... لحبيبي بالدمع أندى سلاما
ودعيني مع الغرام وشأني ... لا تهيجي بالذكريات الغراما

لقد كان نصيب الشام من شعر صيدح وافرا ، وهي في رايه تستحق اكثر مما اعطاها ، وكان يؤكد لي في رسائله انها كعبة الشعراء ، ومهبط الهامهم ، وقبلة عشاق الفن ، وعباد الجمال ، فكيف اذا كان هؤلاء من ابنائها؟ولما اخبرته انني اخترت عدة ابيات من قصيدته«بردى»لاقدمها درسا

نموذجيا للطلاب على شاشة التلفزيون العربي السوري ، طار فرحا ، فكتب لي بتاريخ ١٩٧٧/١١/١٦ يقول : « رسالتك روضة طيبة الانفاس والاغراس ، ازهارها اخبارها ، واثمارها اشعارها ، تناولتها كالعليل يتناول دواءه ، وينسى داءه ، وشكرت مرسلها كجريح يشكر من ضمد جراحه ، وسقاه راحه ، بل فرحت كالاطفال يوم العيد ، بذلك الحدث السعيد ، في التلفزيون السوري ، الذي كنت انت محوره ومنبره ، وانا بروحي وشعري احضره واشكره ، فتنتعش روحي ، وينجبر خاطري الكسير ، في وضعي الحالي العسير .

ازدهتني ردة بلدي الى سابق عهدي ، في اذاعة شعرية فنية ، يتردد فيها ذكري وشعري ، وانا على حافة قبري ، كانها انشودة الوداع لتلك الاصقاع التي شهدت مولدي وصباي ولم تنس شعري بعد نواي ، سلام الله عليها ، واشواقي اليها ، وحنيني الدائم الى ساكنيها ، اني اضعت قلبي في مغانيها ، وسيبقى بعدي فيها » . والابيات التي اخترتها من قصيدته هي :

حلمت اني قريب منك يا بردى ... ابل قلبي كما بل الهشيم ندى
دمشق اعرفها بالقبة ارتفعت ... بالمرجة انبسطت، بالشاطىء ابتردا
بالطيب يعبق بالوادي واطيبه ... في تربة الارض غذاها دم الشهدا
امشي على الضفة الخضراء مؤتنسا ... بالحور والسرو والصفصافمنفردا
تغوص في لجك الثرثار ذاكرتي ... على الاغاني التي اسمعتني ولدا
هواك في ثوبك الفضي زركشه ... بدر الدجى بشعاع حوله مُسدا
هواك في صفحة للفجر ضاحكة ... خط النسيم عليها شعره زبدا
اهواك في قلبك الشفاف لاح به ... ظل المآذن والاشجار مطردا
اهواك كالليث وثابا ومقتحما ... كالافعوان تلوى ، كالغزال عدا
اهواك في يقظتي اهواك في حلمي ... اهواك مقتربا ، اهواك مبتعدا
ملات منك يدي قبل امتلاء فمي ... ولو قدرت ملات الصدر والكبدا

ولكن على الرغم من تعلق صيدح الشديد بمسقط راسه ، وتغنيه به ، وافتخاره بامجاده ، الا انه لم يكن اقليميا ضيقا ، يتعصب لقطر عربي

دون آخر ، بل عربيا منفتحا على جميع العرب موطنه كل أرض تنطق بالضاد ، ولا معنى عنده لهذه الحدود السياسية المصطنعة التي رسمها المستعمر ، ليبدد شمل العرب ، ويمزق وحدتهم القومية :

عدنان في صدري يهش لخافق … ضم العروبة شاطئا وصعيدا
وطني حدود الضاد تمسح ارضه … لا اي مساح يخط حدودا
حسبي « فم الميزاب » ما قبلته … الا ومن « بردى » ذكرت برودا

واذا اضاع قلبه المفتون بحب قومه، وراح يسال عنه اهل الشام، ولبنان، وفلسطين ، ومصر ، ومكه ، واليمن السعيدة ، واسكندرونة ،وبغداد . . . وجده اخيرا في صدر كل موحد بالضاد :

ساءلت اهل الشام عنه لعله … بين المآذن والجنائن باد
ووقفت من لبنان وقفة ضارع … يا جار ، رد لي الفؤاد الصادي
ايكون في القدس الشريف مصليا … ولـه بنو صهيون بالمرصاد ؟
ام حل في مصر العزيزة لاجئا … فأحاطه المحتل بالاجناد
ام طاف في البيت العتيق فراعه … ما جد في المعبود والعباد
ام هام في اليمن السعيدة راضيا … بالفقر يعصمه من الاصفاد
أم عاد للاسكندرونة لم يجد … في الربع غير اعاجم وأعاد ؟
واهاً له من مستهام رائح … بين الجزيرة والكنانة غاد
ان صعد الزفرات في ام القرى … سمع القلوب تئن في بغداد
ما كنت ادري ان قلبي حاضر … في صدر كل موحد بالضاد .

بهذه الطريقة جمع صيدح بين العرب الذين كتب عليهم ان لايتفقوا ــ الا في الملمات ــ ، واتخذ من نفسه داعية حب وتفاهم وسلام ، ورسول خير ووفاق ، فادّى رسالته القومية على اكمل وجه ، وقام بواجبه نحوهم ــ كشاعر ــ خير قيام .

كلمة اخيرة

اعترف بانني لم استطع ان اوفي الشاعر المرحوم جورج صيدح حقه من الدراسة ، وهو الشاعر الواسع الآفاق ، المتعدد الجوانب ، فقد قال شعرا في فلسطين وحدها ، ما يؤلف ديوانا كبيرا ناهيك عن « شظايا حزيران » هذا اذا لم نتوقف عند عشرات القصائد التي قالها في مختلف المناسبات الوطنية والقومية والاجتماعية ، في الوطن والمهجر ، وهي في مجملها تشكل أكثر من ديوان لم يطبع بعد ، وسيبقى ما قدمت نواة لدراسة جامعية يقوم بها احد طلاب الماجستير او الدكتوراه في المستقبل.

وانني ادعو جميع اصدقاء صيدح المنتشرين في شتى انحاء الوطن العربي والمهاجر أن يبادروا الى نشر مالديهم من رسائل ومستندات وذكريات وقصائد اخوانية ووثائق ، ليستفيد منها الدارسون ، وعندي منها مالا يحصى ، وليس نشرها الا من قبيل الوفاء لهذا الشاعر الكبير ، الذي كان مثال الوفاء والاخلاص والنبل والاريحية في صداقته وعروبته ، واذا كنت لا احيط باسماء جميع من كانت تربطه بهم اواصر الصداقة والاخوة والمراسلة الدائمة ، فحسبي ان اذكر : الياس وزكي قنصل ، عبد اللطيف اليونس ، مريانا دعبول فاخوري ، جواد نادر عبد اللطيف الخشن (في المهجر) وجعفر الخليلي ، وحيد الدين بهاء الدين ، يعقوب افرام منصور (في العراق) ومحمد عبد الغني حسن ، وديع فلسطين ، المرحوم رضوان ابراهيم (في مصر) والدكتور عيسى الناعورى ، روكس بن زائد العزيزي (في الاردن) وعبد الله يوركي حلاق ، الدكتور عدنان الخطيب فريد جحا ، عمر الدقاق ، عيسى فتوح ، عدنان الداعوق ، حسان الكاتب ، سعد صائب ، يوسف عبد الاحد ، عبده علام ، أسكندر داود (في سورية) ونزار الزين ، البير اديب ، فوزي عطوي واكرم زعيتر ، محمد قره علي ، (في لبنان) وغيرهم ... ان هؤلاء قادرون على تشكيل لجنة او رابطة لتخليد ذكراه ، والعناية بآثاره ، والكتابة عنه في كل مناسبة ، لان صيدح

لم يخلق لفترة او لجيل ، او لطائفة ، او لمذهب ، بل خلق وعاش للامة العربية التي عبر في شعره عن ابرز خصائصها ومقوماتها ، فقد كانت « تتهادى السمات الفسانية الشماء في برود شعره ، بكل اصالة قريش وعبقرية امية » ، كما قال فيه المرحوم فؤاد الشايب .

وقال نزار قباني : « سعى صيدح الى المهاجر على سفينة مجدافها يحن الى ورائه ، وفي المهاجر لم يتحول الموال الى نغمة من نغمات الجاز ، بل ظل موارا بخصائصه العربية العميقة ، وظل يذكر جذوع الشوح ، وهفيف التنانير التي تعلم منها الرفة الاولى ، ودموع الياسمينة الباكية فوق البحيرة الشادية في داره الاولى ... في دمشق » .